

Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta
katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Časové aspekty existenciální problematiky
Temporal aspects of existential problematic

Olga Šimová

vedoucí diplomové práce: PhDr. Jaroslav Bláha

konzultant : MgrA. Michal Sedlák

datum dokončení : červen 2009

obor studia: učitelství výtvarné výchovy pro ZŠ, SŠ a ZUŠ

typ studia: prezenční

5.ročník

Olga Šimová

V .Nezvala 360 Trutnov

**Prohlašuji, že diplomovou práci jsem vypracovala samostatně a všechnu
použitou literaturu jsem uvedla**

V Praze dne 28. června 2009

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Jana', is written above a horizontal dotted line.

Děkuji PhDr. Jaroslavu Bláhovi a MgrA. Michalu Sedlákovi za
podnětné vedení a reflexi své práce.

Tématem práce je časovost ve výtvarném umění 20. století a její existenciální významy. Analýza je zaměřena na vybraná díla vytvořená v technice kresby a malby. Časovost je zkoumána za předpokladu, že je spjata s existenciálním obsahem děl a s tázáním autorů po smyslu života. Na prvky časovosti v díle je také nahlíženo v souvislosti s duševním stavem autora jako na projev hledání psychické rovnováhy tvorbou. Práce vyústuje v poznání, že silná časovost děl je často spjata s krizí identity u jejich tvůrců. Text reflektuje vztah k identitě a k životnímu času ve společnosti a v umění ovlivněný náboženstvím a mocenskými ideologiemi. Součástí práce je didaktická řada námětů výtvarné výchovy a přiblížení vlastního výtvarného díla .

Main topic of the work is a temporality in visual art of 20.century and its existential meanings. The analysis is concentrated of selected art works created in drawing and painting. Works of art are studied with premise that its marked temporality is related to its existential substances and authors questioning of sense of live. The text also reflects on temporality in relation to psychical habit of author and search for mental balance in creative art procces. Work leads to knowledge that marked temporality of the art is often in relation to crisis of authors identity. Text also reflects on relation to identity and time of live in society and in art influenced religion and power ideologies. There are group of didactic themes of education trough visual art and introduce to my own work of art in part of text.

Klíčová slova

čas, časovost výtvarného díla, existenciální umění, identita, maska, gesto, rytmus, smrt, Art brut , magické myšlení

Obsah

Úvod.....	str.5
1. Čas vězeňské zdi v díle A. Diviše.....	str.9
1.1 Úvod ke kapitole.....	str.9
1.2 Tíživý čas anonymního vězně a kresby-záznamy na zdi.....	str.10
1.3 Podpis jako vytržení z anonymního času	str.13
1.4 Vězeňské kreslení v díle Aléna Diviše jako zápas a vyznání.....	str.16
2. Čas v symbolickém ztvárnění člověka a čas v hmotě.....	str.23
2.1 Symbolické ztvárnění prožitku času v díle A. Diviše.....	str.23
2.2 Existenciální významy času v díle E. Muncha	str.28
2.3 Křesťanský a časově existenciální význam teatrality, tělesnosti a gesta ...	str.36
2.4 Čas smrti a života v hmotě informelních obrazů.....	str. 43
3. Art brut.....	str.49
3.1 Seznámení s art brut.....	str.49
3.2 Charakter časovosti v představách, v tvořivém aktu a v dílech . představitelů art brut.....	str.51
3.3 Fascinace propagandistickým vyjadřováním v art brut a její existenciální časové významy	str.56
3.4 Přítomnost rytmu v art brut a v ideologiích.....	str.63
3.5 Svět je neustálý boj duchy: magické a existenciální významy časově otevřeného tvůrčího aktu v art brut a expresivní abstrakci.....	str.68
4. Prožitek času ve vlastní výtvarné a didaktické práci.....	str.82
4.1 Přiblížení vlastního výtvarného díla.....	str.82
4.2. Prožitek času - řada didaktických námětů.....	str.85
Závěr.....	str.97
Použitá literatura.....	str.99

Úvod

V dnešní době nás komerční kultura „oblažuje“ svou bezstarostností a rozjívěným veselím. V masových médiích nás přesvědčují, že když si koupíme produkt XY dosáhneme nekončící blaženosti a dojmu, že víme, kdo jsme, co chceme a kam míříme. V době, kdy lidé po skončení své často mechanické práce odpočívají u nudných a emocionálně bezpečných televizních pořadů, v nichž dění, zdánlivě dramatické zvraty, nabývají stereotypní lehkosti a jistoty, věnují se tíze a zvratům času a způsobům, jak se s nimi lidé vypořádávají ve výtvarné tvorbě. Ve zrychleném tempu fungování západní civilizace, v němž mnozí lidé „nestíhají“ vychovávat děti a starat se o své umírající blízké, pozastavují se nad autory, kteří v umění uvažují nad absurdností a smyslem lidského života. Být věčně mlád, heslo, které vyjadřuje touhu mít stále nejen mladý vzhled, ale také touhu být pořád dítětem, je krédem ustarané a uspěchané stárnoucí společnosti. Jsme společností, která neustále něco odsouvá. Odsouvá dokonce stárnutí a smrt (prodlužuje mládí, ale také umírání). Dodatečně si můžeme koupit nejen mladý nový vzhled, ale i poukázku na nové zážitky. Tento jev ostře kontrastuje s uměním hloubajícím o životním čase a smrtelnosti, vycházejícím však ze stejné touhy - z touhy přemoci nesmířlivé plynutí času. Tato touha se dokonce často rodí ze stejného pocitu - z pocitu, že nežijeme (tak, jak bychom chtěli). Mnozí z umělců, jejichž tvorbou se zabývám, stali se obětmi osudu (zasažení tragickými událostmi: nemocí, smrtí blízkých, válkou) a jejich tvorba je také vyrovnáváním se s takto prožitým časem a s hledáním svého smyslu - je mnohdy postavením se času tváří v tvář. V současné kultuře naopak nacházíme tendence před časem utíkat, a to také proto, že s vědomím smrtelnosti vyvstává nesmyslnost převládajícího způsobu života.

„Svobodu jako by neomezoval malý výběr voleb, nýbrž rostoucí pocit, že mezi nimi není valný rozdíl, že je vlastně všechno jedno. Svobodu neomezuje rozsah možností, ale podnývá ji ztráta smyslu.“¹

Jan Sokol

¹ Sokol, J.: Etika a čas in Čas a Etika, Texty k problému temporality, Sofis, Praha, 1998, str.23

Věnujme se nyní času a jeho subjektivnímu vnímání úzce spjatého s vědomím svého já. Čas formuje osud každého z nás; není ale součástí našeho života - to spíše náš život je částíčkou (v) plynutí času. Charakter jeho mohutného toku je pro nás neuchopitelný a nesnadno pojmenovatelný. Čas vymezuje a neustále pozměňuje hranice našeho nitra, které navíc obklopuje svojí všeobjímající mlhavostí. Je nehmotným vnitřním prostorem, který se neustále mění, a proto v něm často bloudíme. Ačkoliv všichni času podléháme, jeho charakter je pro nás neuchopitelný a nesnadno pojmenovatelný. Této vlastnosti času se věnuje již ve starověku filozof a církevní otec Aurelius Augustinus.

Je podstatné, že Augustinus se mlhavosti času věnuje v hlubinách vzpomínek na své bouřlivé mládí, z jehož hříchů se zpovídá před Bohem. Filozofova úvaha nad časem je spojena s reflexí vlastního já, které se, stejně jako čas, pohybuje v neustálých proměnách. Zatímco naše subjektivita podléhá nestálosti, stopy našich činů jsou nesmazatelné. Filozof se s vědomím této bolestné rozpornosti obrací k Bohu, hledaje odpuštění, ale také celistvost, kterou mu bytí ve světském čase neposkytuje. Jedině ve splynutí s věčným Bohem nachází Augustinus úkryt před úzkostí spjatou s vědomím času a vlastní hříšností. „*Bytost totiž, která dosáhla dokonalého spojení s Bohem, je povznesena nad veškeré rozměry a nad všechny prchající čas.*“² Je ale nutné si uvědomit, že cesta hluboce věřícího filozofa k odpuštění a k harmonii překonávající rozvratný čas vede právě skrz sebezpytující ponor do své minulosti, skrz uvědomění si vylíčení všech jejích tmavých bolestných momentů.

Tento charakter, tíživé vědomí času (marnosti lidského života), i snaha po jeho překonání zaujímá významné místo v umělecké tvorbě, která je předmětem této práce. Časovost vybraných děl souvisí s niternou výpovědí autorů o prožívání a s jejich neklidným tázáním po smyslu svého života. S tázáním, jehož hloubku lze přiblížit také citátem literárního vědce Václava Černého: „...*být (v tvorbě) tak osobní a sám svůj, až jsem naprosto obecný.*“³

Literární vědec touto větou vystihuje také podstatu existencialismu - filozofického a uměleckého hnutí, v němž se spisovatel-myslitel dobírá charakteru základních lidských prožitků skrz vlastní uměleckou výpověď. Je příznačné, že

² Augustinus, A.: Vyznání, Praha, Kalich 1992

³ Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu, Praha,

existenciální příklon k iracionálnímu proudu vědomí, k nekonečnému tápání v čase po smyslu svého já se rodí v hrozivém období 2. sv. války. V období, v němž fanatismus s chladným kalkulem vrcholí v nezměrnou krutost využívající mechanické síly. Filozof M. Petříček tento zásadní problém moderní společnosti upřesnil takto:

„...rozum definuje jako moc, a přitom se stává sám obětí této moci.“⁴

V nejextrémnějších situacích 20. století člověk býval a ještě pořád v některých společnostech bývá pouhým číslem k technickému sčítání, odčítání, přesunutí, vymazání. Se stejným chladem a zároveň surovostí technické síly přistupujeme k přírodnímu světu i ke kulturnímu a společenskému prostředí, v němž jsme si vytvořili „dokonalý systém“, v kterém ovšem již není možné zcela přirozeně žít. Existencialismus se proto odvrací od rozumu, který byl zneužit a věnuje se intuici, odvrací se od společností definovaného a prosazovaného smyslu života a přiznává lidskému životu jeho otevřenost a absurdnost. Existence předchází významu a svobodný člověk si smysl svého života vytváří sám teprve svými činy. Je ovšem příznačné, že Jean-Paul Sartre, autor těchto myšlenek o svobodě a zodpovědnosti jedince za svůj životní čas, později (od konce 50. let) nekriticky přijímá totalitní režimy (stalinismus, doktríny Mao - Ce Tunga), upřednostňuje násilné revoluční řešení civilizačních problémů (v rámci budování obrazu sebe jako bojovníka, filozofa revoltujícího proti kapitalistické společnosti). Tato práce sleduje tento zvláštní pohyb, věnuje se dílům, jejichž výrazná časovost je projevem uchýlení se do nitra mimo kolektivem přijímané ideje (mimo odstup od skutečnosti i od svého já), ale reflektuje také dílo autorů, kteří fascinováni mocenskou řečí, ve snaze získat její iluzi dějinné moci a rozhodné pozice v čase, přebírají její výrazy a symboly, ve hře s nimi si vytvářejí fiktivní obraz sama sebe jako mocnosti.

Existenciální hledisko s nímž přistupuji k analýze časovosti ve výtvarných dílech vytvořených ve 20. století, však není úzce soustředěné na vlivné intelektuální hnutí vzniklé za 2. sv. války. Je založeno na otázkách po smyslu

⁴ Petříček, M.: Předmluva in Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958, 5.díl, Praha, Academia 2005

bytí, jež si lidé kladou odnepaměti a jejichž naléhavost však sílí v kritických obdobích života jedince i společnosti. Výtvarná díla, od nichž se text odvíjí toto tázání obsahují. Jejich tématem je smysl lidského života, jeho marnost a smrtelnost. Samotná tvorba těchto děl se pro autory stává cestou, jak se vyrovnat s pocitem ztracení ve svém životním čase, kdy osudové události hýbají smyslem jejich existence do závratě jako údery mořských vln vratkým prámem. Časovost tedy reflektují nejen v charakteru díla, ale i v přístupu k procesu jeho tvoření. Výběr děl a jejich interpretace směřuje také k zachycení sepětí identity autora (jeho vlastního náhledu na sebe sama) a charakteru časovosti jeho umění. Vzhledem k šíři a náročnosti problematiky časovosti se zaměřuji na rozbor obrazů vytvořených klasickými technikami kresby a malby.

V první kapitole se věnuji detailnímu rozboru „vězeňského“ malířského cyklu českého umělce Aléna Diviše. Analýza tohoto díla, jímž Diviš reagoval na svou zkušenost z věznění za 2. sv. války, je vstupním ponořením se do výtvarného vyjadřování času spjatého s existenciálními prožitky.

Kapitola druhá se v návaznosti na tvorbu tohoto malíře věnuje ztvárnění času a existenciálních otázek prostřednictvím symbolického zachycení skutečnosti (dílo E. Muncha a G. Rouaulta) i prostřednictvím abstrakce (informel). Charakter Divišova malířského díla, jeho hloubka a syrová přímota v této kapitole tvoří scelující hledisko, kdy z hrany mezi abstrakcí a obrazem skutečnosti shlížím na oba způsoby vyjádření existenciálního prožitku času, hledám mezi nimi společné i rozdílné rysy a motivy, uvádím je do kontextů.

V třetí kapitole reflektuji projevy časovosti u vybraných tvůrců art brut. Úvahy nad těmito díly mě přijímají k širšímu vystižení vztahu mezi časovostí, uměním, identitou a mocenskou ideologií. Pozornost věnuji také úloze rytmu a spontánnosti v tvorbě. Zamýšlím se také nad podobnostmi mezi specifickou časovostí u tvůrců art brut a určitých umělců 20. století (V. Kandinskij, J. Pollock), kdy scelující momenty nacházím v kořenu uměleckého vyjadřování - v magického aktu - v němž člověk překonává hranice svého já a opouští vědomí času.

V kapitole čtvrté představuji jednak svou vlastní výtvarnou tvorbu reagující na téma diplomové práce, jednak zde uvádím vlastní didaktickou řadu námětů pro výtvarnou výchovu rozvíjející prožitek času.

1. Čas vězeňské zdi v díle A. Diviše

1.1 Úvod ke kapitole

V této kapitole se detailně věnuji českému malíři Alénu Divišovi a jeho výrazně temporálním obrazům s námětem zdi ve vězení. Zásadním momentem, od kterého se tato kapitola odvíjí, je samotná Divišova motivace k tvorbě tohoto cyklu obrazů - zkušenost z půlročního věznění v pařížském kriminále a následující náročný útěk na svobodu do USA přes internační tábory za druhé světové války. Uvržení do vězení, psychické a fyzické týrání a situace, kdy osud jedince závisí na cizích machinacích, tímto umělcem zcela otřásla. Tvorba, kterou se zabýval od příjezdu do USA r.1941 po několik dalších let, je způsobem vyrovnávání se s utrpením, kterým prošel. Na specifický výraz a obrat k syrovému vyjadřování v této Divišově umělecké fázi lze tedy nahlížet jako na sdělení zkušeností z 2.sv.války. Autor jako oběť chladné i fanatické a absurdní krutosti, destrukce a ovládání lidí nemůže své svědectví vypovědět v pevných, jasných obrysech. Vyjadřuje ho zpřítomněním svého prožívání. (V tomto smyslu se věnovali umění další osobnosti, které se podobně jako A. Diviš dostaly během 2.sv.války do ohrožující a úzkostné pasti. Z nejznámějších malířů je to němec Wols (Wolfgang Schultze), stejně jako český umělec neprávem vězněný ve Francii, a Jean Fautrier, který se stal svědkem poprav během krátkého zajetí Němci.)

Divišova válečná tvorba je však ještě zajímavější díky tématu, prostřednictvím kterého své vězeňské prožitky ztvárňuje. Tímto tématem jsou kresby a nápisy vyrývané vězni na zdi cel. Autor přebírá výraz těchto záznamů a připomíná jím i skryté významy stojící za jejich vytvářením a dále s nimi manipuluje. Dostává se tak k samotnému kořenu existenciálního výtvarného vyjádření - člověk vytvořením stopy ve skutečnosti potvrzuje svou existenci. Ztvárněním reality vyjevuje svůj niterný přístup ke světu, a tudíž i vlastní pozici v něm. V kresbách vězňů vyznívá podvědomá potřeba řešit svůj životní smysl a identitu. Protože jim trest vězněním a další životní okolnosti sebraly možnost utvrdit se v představách zakládajících jejich identitu (sny, touhy, ambice...), záznam je zde často voláním po nich, domáháním se a sebe přesvědčováním ve snaze dostat se z pocitu

„holého“ času (času, ve kterém vnímáme pouze jeho neodvratný pohyb ke smrti). Prostřednictvím analýzy obrazů A. Diviše uvažují nad spojením mezi tímto psychickým stavem - ztrátou identity a časovostí kresebného aktu. Své postřehy také reflektují v dalších kresebných projevech a záznamech objevujících se v dnešní společnosti, jejichž tvorba mnohdy není motivována uměleckými ambicemi a nebo se pohybuje mimo uznávané hranice současného galerijního uměleckého světa (stylizované podpisy na zdech či dopravních prostředcích - tzv. tags.)



A.Diviš:Halucinace, 1941

1.2 Tíživý čas anonymního vězně a kresby-záznamy na zdi

Cyklus obrazů s vězeňskou tematikou je vrcholem Divišovy tvorby. Autor jej vytváří od pozdních 40. let v nátlaku vzpomínek na své věznění v nejtěžším pařížském kriminále Santé. Byl do něj neprávem (jako údajný sovětský špión a nežádoucí osoba) zavřen během 2. sv. války spolu s dalšími cizinci žijícími ve Francii a pocházejícími z nacisty okupovaných zemí. Ačkoli jsou tyto obrazy jeho nejosobitější, současně působí, jakoby se v nich Diviš vzdal snahy o vytříbený autorský rukopis ve způsobu ztvárňování (skutečnosti i abstrakce), který byl v tehdejší době spojován

s uměleckými záměry. Ale nejen to. Tento malíř vyvolává pocit, že se v malbě pokreslených vězeňských zdí záměrně vzdává své identity. Jeho vyjádření traumatického prožitku věznění je uhněteno z dětsky jednoduchých kreseb surové expresivity, které jakoby postupně vyrývali jednotliví vězni do zdi cely, v níž byli zavřeni, a v které neprávem skončil i tento malíř a po dlouhou dobu tyto čmáranice (nakupené rovněž během dlouhých roků) pozoroval. Znovuztvárněním těchto kreseb a jejich dalším posunem Diviš zpřítomňuje vězeňský čas. Jejich vyrytí do barevné zemité hmoty na plátně namíchané z olejových či kvašových barev smíchaných s pískem evokuje surové naléhání, v jakém původní kresby vznikaly (kreslením na stěnu cely se zabýval také sám autor) a současně nutkavost, neodbytnost vzpomínek, která malíře nutila k tvorbě těchto obrazů. Vězni na samotce je upřeno být osobou. V jednání s ním, je jeho minulost omezena na trestný čin. Nemá budoucnost, a rovněž přítomný čas mu nemůže být vlastní - je režimem. Není snad náhodou, že hmoty, do kterých Diviš takto kreslí, připomínají svou potemnělostí a zemitostí hroby? Jestliže se dostaneme do takové „hrobní“ situace - izolace, která omezuje nejen styk s ostatními lidmi, ale i prostřednictvím potlačení vůle i dosavadní představu o sobě samém, stane se pro nás životní nutností gesto, kterým oznamujeme sami sobě: Jsem... Vězeňské kresby jsou dle mého názoru takovým gestem - teď a tady - které vzniká již pro samotné tvoření (tak intuitivně jako když malé dítě křičí pro křičení samotné), je ujištěním se o své duševní přítomnosti a životní vůli. Vryp do vězeňské zdi je zároveň vrypem do skutečnosti prováděným potají, když se „*oko hlídače*“⁵ nedívá. A tedy ujištěním se, že dokážu zanechat stopu.

⁵ *Oko hlídače* (1942-43)-Divišův obraz, oko hledící z vězeňské špehýrky přímo na diváka, v něm vyvolává dojem, že se stává pozorovaným objektem, inventářem obrazu-cely



Diviš: *J'ai tué ma poule* (Zabil jsem svou holku), 1942-43

V „gestickém“ kreslení ve své spontánnosti nekontrovatelném se ztvárňuje skutečnost téměř ve znacích, ve tvarech „oholených“ tak, že nabývají silné expresivity a dokáží vytanout pouze to, co v kreslícím jedinci momentálně naléhá. V obraze *J'ai tué ma poule* (Zabil jsem svou holku, 1942-43) a v dalších dílech Diviš tímto způsobem ztvárňuje motiv spoutaného kostlivce a ženy. Malíř tento námět komentoval takto: „Odsouzený k smrti-představuje si sám sebe jako kostru v rakvi a loučí se se svou milenkou.“⁶ Divíšem ztvárněná pokreslená zeď ve věznici tedy současně představuje neohraničený „prostor“ lidské mysli, z kterého se vynořují emocemi nabyté představy či halucinace. Přesněji řečeno: vyrytí kreseb je vydrásáním znejistěného nitra neodbytnými představami. Pozadí těchto obrazů je vlastně téměř monochromní, v odstínech zachvívající se, neohraničená pastózní plocha, a tím co z ní teprve tvoří zobrazení vězeňské zdi, jsou do ní vyryté kresby. Tyto kresby tedy můžeme také

⁶ in Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, Praha, 2005, str.84

vnímat jako zobrazení neodbytných či halucinačních představ, díky nimž se sama mysl stává vězeňskou zdí. Autor na tento vícevýznamový charakter svých děl upozorňuje také prostřednictvím názvů některých z nich (např. *Halucinace*, 1941), a svými texty, v kterých o svých halucinacích z vězení vypráví. Ve svých pozdějších obrazech se pak věnuje volnému ztvárnění rejů duchů a přízraků.

Ačkoli v díle *Jai tué ma poule (Zabil jsem svou holku)* Diviš vytváří dojem, že jsou v něm kresby vytvořeny jedním autorem-fiktivním vrahem, nemají jednotlivá zobrazení mezi sebou kompoziční vztahy. Kresby tak působí, že vznikly ve stavu chaosu způsobeném návaly emocí. Ztvárněné představy jakoby postrádaly přirozený jednotící řád-ego, které by bylo schopné postihnout svět (skutečnost) ve vztazích. Postavy-představy jsou tak izolované jako je samotný vězeň. Diviš zmatení, které obraz evokuje, zesiluje navíc jeho názvem- *Zabil jsem svou holku* představuje vlastně oznámení, které napsal na zeď cely trestanec. Věta napsaná v ich formě jako název díla diváka znejišťuje - Jsou tyto kresby citací kreseb vraha? Nebo jsou vyjádřením malířova dojmu z této „výpovědi“ vyškrábané do stěny, kterou mohl pozorovat během svého uvěznění? Nebo jsou halucinací, kterou byl napadán v době za mřížemi? Hranice mezi anonymním vězněm a malířem je zamlžená. Také díky tomuto rysu dosahují Divišova díla ohromné síly ve vyjádření základních prožitků těžce vězněného, téměř každý trestanec se totiž v anonymitě nachází.

1.3 Podpis jako vytržení z anonymního času

Anonymita vězněné osoby souvisí s ovládáním jejího času, o které jsem se zmínila již dříve. V potlačení minulosti, budoucnosti i přítomnosti jedince může dojít k tomu, že se stane neznámým i sám sobě. Tímto stavem si prošel i samotný Diviš a popisuje jej ve svých deníkových záznamech: „*Poslední měsíce ve vězení jsem upadl do letargie, ve dne v noci jsem žil v polosnu.*“⁷ Nyní se zamyslím nad tím, jak se tento charakter trestanecké anonymity a narušené vnímání času mohly dále projevovat ve vězeňské

⁷ Diviš, A.: Vzpomínky na pařížské vězení Santé, Revolver revue, 1991, č.17, s.93

kresbě, a jak tyto projevy uchopil tento umělec. Jak jsem již poznamenala, považuji vězeňskou kresbu (kromě dalších významů) za gesto, jímž se vězeň pokouší se psychicky (symbolicky) osvobodit právě od této anonymity, která ho znejišťuje i v představě o tom, kdo je, a že vůbec je. Časté vyrývání svých jmen, podpisů či autobiografických poznámek do stěn vězení vypovídá také o nutnosti dát sám sobě vědět, že jsem někdo. Takto podepisující se vězeň ví, že si jeho záznamy budou číst jenom další vězni, kteří skončí v cele, v níž je nyní zavřen on, a budou si jeho zápis prohlížet v době, kdy on už tady nebude. Je otázkou, jestli také toto vědomí (vědomí že už bude pryč...živý či mrtvý, a to co na zdi v cele zaznamená, vyjádří, si už sebou neodnese) není věžňovým motivem k tvorbě.

Ovšem tato rozporuplnost - podpis jako výraz jedince a jeho zůstávání před ostatními v anonymitě - provází i další lidské projevy, jakým je např. vyškrabávání jmen a různých nápisů turisty do povrchu skal, pouliční tvorba tzv. tagů aj. Společným rysem těchto činností je, že jejich motivem je samotný akt poznamenání. Podpis předmětu, se děje pro akt samotného zasahování. Dle mého názoru člověk, který takto záměrně někde zanechá značku-označení sebe, dělá tak třeba i ve zcela neuvědomovaném pocitu, že mu uniká skutečnost. Skutečnost je v našem časovém vnímání neohraničená, uplývá, nic v ní není stálé, a proto akt jejího podpisu může znamenat stvrzení „jsem teď tady“. Tento moment skutečnosti subjekt vnímá jako vlastní, a protože v něm zanechává otisk sebe, neztratí se v čase, vlastní ho a má nad ním nadhled. Akt zaznamenání svého jména do toho, co mě přesahuje (např. do skály), co vnímám jako dlouhotrvající, souvisí také s přáním být součástí věčnosti, neztratit se, nepomíjet. A zároveň jej můžeme chápat jako snahu po překonání cizoty, kterou může vyvolávat monumentalita a věčnost. Všimněme si také, že tvorba „tagů“ (tzn. podepisování různých objektů ve veřejném prostoru) jako označení míst, kde se autor pohyboval, se zrodilo v prostředí moderního velkoměsta, v anonymním proudu mechanického rytmu, v němž může mít jedinec pocit, že se ztrácí. Tagy vytvořené od jednoho autora, si můžeme představit jako podpisy rozseté po velkoměstě, z kterých si vlastně autor vytváří časoprostorovou mapu - označuje si (dle „writerského“ slovníku) teritorium.

Avšak jeho vlastní značka upozorňuje, nejen že už tady byl, ale sděluje i to, že místo v kterém se pohybuje je mu vlastní, protože zde ve formě podpisu zanechal svůj prožitek. Domnívám se, že „writer“ se tak brání prázdnotě, kterou vyvolávají všednodenní prožitky v anonymitě prostředí zamotávající se v šedou neohrazenou změť. Zdá se být příznačné, že člověk, který se jako jeden z prvních začal takto „podepisovat“, a postupně rozesel až maniakální množství svých značek po newyorském metru, byl poslíčkem, který se musel každodenně a vždy v nečekaných směrech pohybovat po velkoměstě. TAKI 183 navíc pocházel z nejchudší přistěhovalecké sociální vrstvy.⁸ To znamená, že byl ztracen i sociálně. V metru NY, jehož tepnami se denně provalí tisícové davy byl tak obzvláště neviditelný. Z rozhovoru s TAKI 183 pro New York Times r. 1971 (v roce, ve kterém se svou podpisovou „obsesí“ proslavil) vyplývá především fascinace samotným podepisováním a přítomností jeho přezdívky ve vlacích projíždějících celým New Yorkem. „*Magickým zvýrazňovačem (magic marker)*“⁹ tak sedmnáctiletý writer stvrzuje svou jinou identitu. Jako akt *svobodného výběru identity* vysvětluje writerství také český graffitista Todej.¹⁰ Opakované psaní slova jakoby mělo v sobě rituální kořeny.

Do současnosti se ovšem writerství rozšířilo v mezinárodní módní proud a původní autentičnost se téměř rozmělnuje. Výrazným prvkem přitahujícím pubertální jedince se stává porušování společenských norem, revolta, teatrální ventilace agrese a požitek z násilného aktu poznamenání či narušení. Graffiti autor RTSOLP v internetové diskuzi píše: „*Taguju abych ničil! Maluju abych ničil ještě víc!*“¹¹ Bombing (bombardování) je jedním z expresivních výrazů graffiti tvůrců, označuje rychle udělanou velkou ilegální graffiti oceňovanou pro její „švih“ i podstoupené nebezpečí. Graffiti tvůrci svou tvorbou tak „bombardují“ konformitu a pragmatičnost jednání

⁸ <http://taki183.net/#biography>

⁹ „Taki 183“ Spawns pen pals in The New York Times, 1971 in <http://taki183.net/#biography>

¹⁰ Writer Todej z rozhovoru Rychetský, L., Mathé, I.: *Kdo dává lefům pít* in A2, 2/2009, dostupné na www.advojka.cz/archiv/2009/2/kdo-dava-lefum-pit

¹¹ http://www.monstav.com/cross/f_show.php?id_old=2100&od=160&id=8&sekce=diskuze&forum=&zobrazit=20&aktualizovat=&obnova=&zvuk=&od=0&sekce=diskuze

v západním velkoměstě. Adrenalinové vytržení se ze šedi nudného a pragmatického chodu života se zároveň spojuje s vymezením svého já. V mnohdy riskantní tvůrčí akci lze vidět tedy také iniciační momenty. I ve sprejství se nachází projev boje proti ztracení se v času a nacházení vlastní síly a kontinuity svého já. Je také protestem proti vržení do prostotu a času zbaveného lidských měřítek: „*Graffiti, odmyslíme-li si ostatní pohnutky jeho tvůrců, může být vnímáno jako symptom šedého, účelového moru, který dává vzniknout absurdním, nelidským prostorům*“¹²

1.4 Vězeňské kreslení v díle Aléna Diviše jako zápas a vyznání

Vraťme se nyní do prostoru vězeňské cely, která je ve své izolaci opakem otevřeného města. Mechanický strojový chod, kterým se naše civilizace řídí, je v něm však uveden do extrému a „*zmocňuje se naprosto celého člověka*“¹³. Vězeň přinucený k nečinnosti, často vnímá životní čas, který je odtržený od jeho vlastní náplně, jako odcizené, těžké táhnutí, zamotané a zároveň monotónní, tak bojuje tímto podepisováním a kreslením proti jeho samotnému plynutí. Zkracuje si čas-tzn.snaží se jej nevnímat, protože uvědomění si času v něm vyvolává úzkost, pocit ztracení. (nemá nad časem pocit vlády, ani jeho ukončení není v jeho moci). Dle Aurelia Augustina je však čas „*rozpětím ducha samého*“¹⁴. Dá se tedy říct, že tím, co člověk takto odcizeně pociťuje je vlastně jeho rozměr mysli. Domnívám se, že vězeňské kreslení je (kromě jiného) tedy aktem pomoci něhož se člověk snaží nabýt nového, jiného prožívání – které by mu bylo jasné ve svém smyslu, a v kterém by nebyl skryt psychicky i fyzicky před ostatními i před sebou samým. Vybavuji si opět obraz *Jai tué ma poule* (*Zabil jsem svou holku*) –v zobrazení čtu symboly lásky, smrti, bezmocnosti, tedy osud zakódovaný ve znacích. Obsahem těchto kreseb jsou životně důležité emocionálně silné momenty, které jsou nyní jediným, co

¹² Vomáčková, K.: Doba průkopníků je pryč, In A2, 36/2006

¹³ Lukas, Ch.: De la réforme de prisons (1838) citováno podle Foucault, M.: Dohlížet a trestat, Praha 2000 in Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Praha, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové 2005

¹⁴ Augustinus, A.: Vyznání, Praha, Kalich 1992

v obnaženosti času v mysli doráží. Proces jejich symbolického ztvárnění je pokusem o smířením se s nimi, o jejich utišení-je druhem zpovědi. Problém, který vyslovím, nakreslím, již tolik neznepokojuje, díky jeho zhmotnění s ním totiž můžu komunikovat. Vnímat, jak se na jeho pozadí stálosti měním můj vztah vůči němu, a tudíž vnímat i sama sebe. Získat nad ním nadhled a osvobodit se. Myslím si, že pokud člověk zobrazí sama sebe jako mrtvého (jak to je také v tomto a dalších Divišových obrazech), vede ho k tomu potřeba smířit se svou vlastní smrtí (pálí blízkost smrti ve vězení, ale i vědomí, že její příchod závisí pouze na cizí vůli). Navíc, jak jsem se již zmínila, izolace ve vězení v člověku může vyvolat pocit, že se již v hrobě nachází.(pozn. k Divišovu případu-nevěděl proč je zavřen, kdy se z vězení dostane,) Takového smyslu tvorby, v tomto případě ve výtvarných dílech duševně nemocných lidí, si všímá Michel Thévoz¹⁵ Dle jeho názoru se tito tvůrci prostřednictvím aktu zobrazování svého mizení (jako mizení zachyceného subjektu, s nímž se ztotožňují) přeměňují z „obětí zavražděných společností“ na „sebevrahy“. Tudíž nabývají pocitu vlády nad svým životním časem, nad smrtí, protože jsou schopni si ji symbolicky zvolit. Jak upozorňuje teoretik umění Tomáš Pospiszyl¹⁶ vězni se také v této potřebě pocitu ovládnutí a kontroly plynutí času často uchylují k jeho grafickému zaznamenávání. Toto čárkování dnů se stalo námětem některých Divišových obrazů. V obraze *Mur de prison-paysage de prison-les forêts* (Stěna ve vězení-vězeňská krajina-lesy), (r.1941) Diviš vyvolává dojem zachycení dlouhého časového úseku ve vězení, vyjadřuje jimi zároveň i jeho prázdnotu. Stovky přes sebe vyrytých čárek vytvářejí nekonečnou strukturu pokračující všemi směry za rám obrazu, vlnící se změť škrábanců, v nichž se subjekt utápí. Mnohé z těchto čar se aktem přeškrtnutí zároveň staly křížem-křesťanským symbolem smrti a také utrpení. Každý přeškrtnutý uplynulý den ve vězení je zároveň smrtí a vězeňský čas je hřbitovem dní. Znak kříže můžeme současně vnímat jako ztvárnění osudu trestance v cizích rukách. Jedinec-čárka mezi čárkami,

¹⁵ citován in Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojďme se podívat, str. 227, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), Praha, abcd les Éditiones 2006

¹⁶ in Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Praha, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové 2005, str.87

vzdálený strom mezi stromy v rozlehlém „lese“ je dle určité logiky výběru přeškrtnut-pokácen.



A.Diviš: Mur prison-paysage de prison-les forets
(Stěna ve vězení-vězeňská krajina-lesy),1941

Zatímco ve většině obrazech Diviš kreslí v jednotném stylu –vytváří dojem, že na tvorbě jím zobrazeného úseku zdi se podílel jeden vězeň, v díle *Vzpomínka na zed' v cele* (r.1941) ztvárňuje naopak stěnu ve více rukopisných proměnách, tak aby vyvolávala iluzi, že je počmáraná postupně více autory. Tato stěna jakoby se stala zvláštním deníkem, na němž se podílejí jednotliví trestanci postupně zavírání v cele. Deníkem vznikajícím po dlouhý čas, nekonečným dokud bude existovat (fiktivní) vězeňská zed'. Dílo tak můžeme chápat jako metaforu nikdy nekončícího vězeňského osudu v lidské společnosti. Obraz ale současně působí, jakoby na něm kresby ožily v jeden halucinační stav, šílený právě tím, jak jsou jednotlivé

výjevy k sobě nevztažené, chaotické, některé deroucí se, bojující mezi sebou o místo (naší pozornosti), další ustupující, začmárané novějšími. Diviš význam tohoto díla přibližuje: „*Na tomto obraze jsou zkomponovány v jeden obraz vzpomínky z mnoha vězeňských zdí. Výjevy a nápisy: Zpovědi-prosby-nadávky-kletby- (...)*“¹⁷ Diviš tak toto svoje dílo nevytváří jako zobrazení reálné pokreslené stěny jako spíše exprese výkřiků, promluv vězňů, a dalších jiných výpovědí na vězeňský osud, které se, stejně jako v kresbách na zdech vězení, nakupily v jeho mysli v silný drásavý pocit utavený do představy hromadné ventilace. Motiv ztvárnění kolektivní ventilace zřejmě souvisí také s tím, že malíř v komentáři k tomuto dílu přisuzuje většině vězeňským kresbám náboženské významy. (jsou to *zpovědi, prosby, kletby*). Dle historika náboženství Mircea Eliadeho jsou právě náboženské rity mj. prostředkem k regenerování, anulování našeho prožívání času. V nejzazší hranici tyto rity a postoje vyjadřují: „...*když se času nevěnuje žádná pozornost, neexistuje, a dále, když se čas stane vnímatelným (zásluhou „hříchů“ člověka...), může se anulovat.*“¹⁸ Jak Eliade dále vysvětluje, tyto rituály souvisí s potřebou vnímat nezatíženě, tedy bez prožívání událostí a činů svého minulého života, tedy čistě jakoby od svého počátku. Tento očistný princip náboženství je dle něj zvláště výrazný v primitivních společnostech: „*Primitivové se necítí stále nevinní, snažili se však navrátit do stavu nevinnosti periodickým vyznáváním svých provinění.*“¹⁹ Myslím si, že spontánní kresebné projevy vězňů souvisí také s touhou po očištění svého prožívání a touhou nenechat se časem pasivně ovládat. Puzení k tvorbě vyznávání se, jako kdyby vyvěralo ze základní intuice člověka, k nimž je přístup otevřen v situacích, které překračují či dokonce narušují samozřejmost běžného vnímání-běžného nevnímání času. Souvisí s uvědoměním si smrtelnosti, a s touhou po překonání své omezenosti, kdy člověk nechce být pouze uzavřen svou minulostí - v tomto

¹⁷ tamtéž, str.84

¹⁸ Eliade, M.: Mýtus o věčném návratu, Praha, Oikoymenth 1993, str.59-60

¹⁹ tamtéž, str.63

případě vinou. „Abych mohl dosáhnout odpuštění, musím si přesně vzpomenout“ V.Jankélévich,²⁰



A.Diviš:Vzpomínka na zeď v cele, 1941

Obrátím nyní pozornost opět k malířově komentáři k tomuto dílu: „Na tomto obraze jsou zkomponovány v jeden obraz vzpomínky z mnoha vězeňských zdí. Výjevy a nápisy: Zpovědi-prosby-nadávky-kletby...“ Slovo *vzpomínky* v této větě může znamenat jednak malířovy vzpomínky na vězeňské zdi, jednak kresby vězňů jako zhmotnělé „vzpomínky“- jako jejich záznamy. Opět se tu setkáváme se zamlžeností Divišovy identity, projevující se ve všech dílech jeho vězeňského cyklu. Zobrazení graffiti

²⁰ citováno in Sokol, J. : Etika a čas in Čas a etika, Praha, Sofis 1998

různých vězňů je zároveň zobrazením vlastních chaotických, zmatených představ, bolestných prožitků vyvolaných vězněním. Ztvárňování kreseb vězňů jako aktu ventilování jejich psychiky je zároveň procesem očisty samotného malíře-vězně. Dle názoru estetiky Vlastimila Zusky silný estetický prožitek mění celou osobnostní strukturu jedince, jeho celé dosavadní prožívání, tedy i jeho pohled do minulosti a budoucnosti. Proti této změně zároveň působí snaha o zachování stávající osobnostní struktury-tzv.ego obrana. Snaha zachovat své já beze změn, obrana proti poznatkům, prožitkům, které by mohly nabourat jistotu jeho pozice ve světě.²¹ Jestliže se v rámci tohoto tvrzení zamyslíme nad Divišem, zjistíme, že tuto jistotu (identitu) postrádá-nebo ji nechce mít. Malíř v těchto obrazech sděluje: jediné, co o sobě vím, že jsem jeden z vězňů, jakožto vězeň se nacházím v úzkostném stavu, kdy přesně nevím, kdo jsem-moje situace je nesmysl. Diviš tak prostřednictvím malování bojuje proti tomuto svému poznamenanému prožívání, snaží se o svůj přerod: *„Každý člověk, který stráví nějakou dobu ve vězení, prodělává velké psychické změny, aniž si to uvědomuje. Tyto změny zanechávají v něm stopy na dlouhou dobu, zvláště trvá-li vězení dlouho a dějí-li se tyto změny pozvolna, zůstanou vryty do jeho charakteru. Spousty myšlenek způsobují neklid, z neklidu přicházejí úzkosti, s úzkostí rodí se utkvělé myšlenky a posedlosti. Je to stálý zápas proti prostředí, proti okolnostem, proti sobě samému. Vše, co dosud prožil, všechny vzpomínky znovu zkoumá, váží, třídí, poznává jejich pravou cenu...“*²² Dojem zamlženosti, ztracení své identity ve zmatených představách, i zabývání se symboly smrti vyvěrá z potřeby sdělit úzkostný existenciální prožitek, kdy bytí pozbývá smyslu, kdy se člověk *„bezednou tlamou propasti ticha a úzkosti“* drápe nahoru ke smrti.²³ Tyto Divišovy záměrné návraty do „tmy“ jsou však také spjaty s touhou po znovuzrození své psychiky. Diviš si vlastně cestou tvorby mění k této „tmě“ vztah. Přijetí

²¹ Zuska, V.: Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny ,: Triton, Praha 2001

²² Diviš, A.: Vzpomínky na pařížské vězení Santé, *My* 47, 1947, č.35, s.7. v monografii (in Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, Praha, 2005)

²³ Diviš, A.: Kaleidoskop snů z vězení, *Kytice* III, 1948, č.6, s.262 (in Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, Praha, 2005)

smrti svého ega - přijetí prostřednictvím tvorby neustálého znejišťování své sebe představy, je vlastně osvobozením od lpění na bolestné minulosti. Ztvárnění sama sebe jako ztrácejícího se subjektu –dle Michela Thévoze akt symbolické „sebevraždy“²⁴ je tedy zároveň výrazem touhy znovuzrodit se, oprostít se od svého starého já-vidět vše v jiném světle, řádu, vnímat jakoby poprvé. Již v obraze z r.1941 *Swarming (Hemžení)* můžeme sledovat proměnu malířova vyjadřování- místo vyrývání vězeňských „příšer“ Diviš maluje v jemných tazích. Chvějící se pozadí není rozryto kresbami, není již poznamenanou, počmáranou myslí-vězeňskou zdí, ale samo tyto přízraky ve svém rozechvění rodí. Malíř jakoby chtěl vyjádřit obrat od pocitů pasivní oběti svých halucinací, k aktivnímu postoji – k jejich tvoření. Kaligrafické kresby straší svou halucinatorní nejasností a hmyzím pohybem, ale mají v sobě také něco z organického života kořínků, které jakoby se právě v momentu obrazu zapouštěly do země. Živoucí okamžik Diviš evokuje přímo v divákově vnímání díla - pomocí chvějivosti pozadí i víceznačnosti a zamlženosti kresebné struktury, které přijímají diváka k vlastní imaginativní tvorbě promítající se do skvrn a linií.

²⁴ Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojdme se podívat, str. 227, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

2. Čas v symbolickém ztvárnění člověka a čas v hmotě

Kapitola první zaměřená na tvorbu A. Diviše poskytla především pohled do niterných hloubek vyjádření vyhroceného existenciálního prožitku času. Na začátku druhé kapitoly pokračuji dále v rozboru českého malíře, svou pozornost však přesouvám k dalším autorům (E.Munch, G. Rouault, informel aj.), jejichž tvorba podněcuje k zamyšlení se nad způsoby vyjádření existenciálního prožitku času v evropském umění a jejich kontextem.

2.1 Symbolické ztvárnění prožitku času v díle A. Diviše

„Vězeňská“ tvorba českého umělce Aléna Diviše v této kapitole poskytuje hledisko pro zkoumání dalších obrazových děl existenciálního charakteru. A to hned z několika důvodů. Prožitek času je v Divišových obrazech vyjádřen současně dvojím způsobem. Jednak symbolicky, prostřednictvím zobrazení určitých skutečností a situací v životě spjatých s časem (umrlec jako metafora marnosti lidského času), jednak je zde čas uchopen percepčně, kdy jeho vědomí a charakter jeho plynutí jsou evokovány divákovi při vnímání formální stránky díla. V podobě obrazu je zachycen způsob jakým vzniká, přičemž v percepci záznamu procesu tvorby díla se zároveň divákovi zpřítomňuje autorův čas. Výtvarnými prostředky zaznamenaný čas vzniku díla lze chápat také jako zachycení rozměru myslí autora. Rytmus zásahů jakými autor naplňuje dílo zde tedy splývá s časem, který, jak jej vystihl Augustinus, je rozpětím myslí.²⁵ Tento charakter Divišových „vězeňských“ děl, který umožňuje vnímat ztvárnění skutečnosti zároveň jako imaginativní vyjádření nitra, mě podněcuje k reflektování tvorby malířů, v jejichž zobrazení existenciálního časového prožívání převládá symbolické pojetí. Divišovo dílo také otevírá nové pohledy na tvorbu autorových současníků či pozdějších autorů uchopujících časovost nezobrazivě. Hloubka a syrová přímota tvorby tohoto českého malíře tvoří tedy scelující hledisko, kdy z hrany mezi abstrakcí a obrazem skutečnosti shlížím na oba způsoby vyjádření existenciálního prožitku času, hledám mezi nimi společné i rozdílné rysy a motivy, uvádím je do kontextů.

²⁵ Augustinus, A.: Vyznání, Kalich, Praha 1992

Diviš se ve své vězeňské tvorbě pohybuje na nejasné hranici mezi zobrazením skutečnosti a ztvárňováním vlastních niterných imaginací, které se v jednoduchém a přímém výrazu blíží k abstrakci. Jeho obrazy lze vnímat jako expresivně abstraktní vyjádření prostřednictvím struktury hmoty a jednoduchých znaků, které jakoby v rychlosti vyvržené a v emocionálním napětí vyškrábané, žijí vlastním životem (v jejich expresivní formě). V těchto rysech se autor přibližuje poválečnému umění-materialistů, informelistů. Kříže a jiné znaky například vyrývá či kaligraficky píše do svých obrazů potměných struktur španělský malíř Tapiés. Uhrnutí gestem poznamenávajícím hmotu a zároveň rodícím v násilí rytí jakoby přímo před našima očima znak lze od 50.let sledovat v tvorbě dalších malířů (např. Jean Dubuffet, CY Twombly,). Diviš ale nikdy neopouští reálný předobraz svých prací, protože současně ztvárňuje výjevy z vězení. Poskytuje pohled na počmáranou zeď vězeňské cely z takové blízkosti, jako kdyby se v ní divák sám nacházel. Jeho dílo vlastně představuje obraz v obraze, který však nemá žádný rám, protože jeho podkladem je zdivo malého uzavřeného potměného prostoru. Stejně tak jeho obraz nemá v sobě žádné ohraničení mezi skutečností a světem imaginace. Jedno splývá v druhé - zobrazená skutečnost je současně vyjádřením jejího psychického prožívání. Diviš tímto způsobem dociluje silné přímosti výpovědi o své existenciální situaci. Divák nabývá pocitu, že nahlíží přímo do mysli autora, který si vzpomínáním na určitou prožitou situaci vytváří její vnitřní symbol.

Kostlivci, žebříky s lidskými ruky drápajícími se nahoru či šplhající ke gilotině, zkřivené ciferníky a rozkývané zvonce, kříže pohřbívací vzpomínky na ženy bez rukou (bezbrannými proti osudu) jsou symboly času a jeho marnosti a bojem proti osudu vyrývaným kresebným gestem v čase věznění. V Divišově díle se také nachází další symbol spjatý s časem. Je jím maska, s níž vystupuje malíř z cely vězení a opouští postupně zobrazení její zdi. Protože s motivem masky se setkáme v této kapitole u dalších malířů a jejímu ztvárnění jsem se také věnovala ve vlastní tvorbě, zamyslím se nyní nad jejími účinky na vnímání času. Načrtnutými významy poté osvětlím názor na Divišův motiv masky.



A.Diviš: Maska z vězení, 1942-43

Maska je magickým předmětem, kterým se mění právě identita, tedy já, které vlastně úplně nikdy nemáme a neustále jej hledáme, které podléhá životním zvrátům, je ovlivněno svým prostředím, a je zároveň ve světě tak nepatrné. To, co se mění často ve svůj opak, jsou snad právě tyto vlastnosti. Maskou můžu získat a nebo také předvádět ostatním svou celistvost, jednotu a tedy i sílu k činu. Dnes můžeme tento jev pozorovat u různých sociálních skupin. Jejich členové vyznačují např. stylem oblékání nejen sílu v příslušnosti k této skupině, ale i sílu této jednoty v čase: jsem člověk, který ví, co chce, má svůj názor, svoji (jedinou) pravdu, kterého nic nerozhodí, má jasnou vizi budoucnosti a minulosti... Tento účinek masky nebo převleku bývá zneužíván totalitními ideologiemi k zakrývání slabosti a k demonstraci síly, přičemž v tomto jevu se samotný člověk stává totalitou. Muž v oblečení značící příslušenství k ultrapravicí je pro širší okolí pouze skinheadem- čitelnou a zároveň anonymní figurou, (víme, co od něj můžeme očekávat), která zakrývá i sama před sebou své lidství. Ideologie využívá také tohoto jevu k zjednodušení druhého člověka. Přišitím hvězdy na oblek se z člověka stal pro okolí „pouze žid“, Označkování je snahou

podlomit jeho osobnost-působit anonymitou, sejmutím jeho vlastní identity - osobní minulosti a tedy i budoucnos

Takové podlomení jako kdyby vyjadřoval prvně vytvořený obraz *Maska – Z vězení* (1942-43). K jeho ztvárnění využil Diviš hmoty kvaše smíchaného s pískem, zobrazená maska tak působí jakoby byla uhnětena ze samotné vězeňské zdi. Byla mu tedy nasazena jako vězeňská pouta, je nemožné si ji sundat. Přičemž tato maska představuje umrlce. Diviš tak vlastně sděluje, že ve vězení mu byla nasazena maska neživého (bez citu, životní vůle, společensky, psychicky, fyzicky) -byl za něj považován a podle toho se s ním jednalo. Složitou cestou tvorby, (odhalenou v kapitole první) se však snaží s tímto prožitkem vyrovnat.

Jako překonání vězeňské zdi (izolace nejen prostorové, ale i časové) vnímám další dva obrazy s tímto námětem– *Maska* (r.1945) a *Maska ticha* (r.1947). Zobrazení již opouští pozadí vězeňské stěny, postava vypadá spíše jak hypnotizující duch splývající s tmou. Malíř se tak dostává k dalším významům masky-k významům magickým. Maska nemusí vyjadřovat pouze umlčení jedince někým druhým, ale i dobrovolné ponoření se do ticha. Tyto dva obrazy mezi těmito významy kolísají. Nasazením masky jakoby bylo ztvárněným postavám umožněno splývat s okolní temnotou, ale zároveň jakoby jim temnota umožňovala být. Diviš tímto charakterem, ale i způsobem ztvárnění postav (postava-masky, na těchto obrazech podaná v geometricky zjednodušeném náznaku, a se spirálami místo očí, rovněž připomíná primitivistické umění šamanů) odkazuje na významy masky v primitivních společnostech. Nasazení masky v rituálech sloužilo také k překročení svého neustále proměnlivého a zároveň omezeného já a ke spojení s božským²⁶, věčným a neomezeným. Toto rituální překročení identity souvisí tedy s potřebou nabýt životní sílu díky proměně vnímání času. Odpoutat se od minulých událostí a nepodléhat

²⁶ Sílu této rituální proměny v božské ukazuje např. průzkum aktérů indického obřadního divadla tejjam kettu W.Aschleyho, v němž Tito aktéři nakreslili, jak se vidí a cítí zaprvé v běžném životě, zadruhé v božské masce, přičemž rozdíly těchto kreseb byly zarážející.(D.Kalvodová: Divadelní maska a líčení v Indii in *Maska, kostým a lidové divadlo*, Česká orientalistická společnost, Praha 2001)

omezenému lidskému časovému vnímání, nenechat se zraňovat jeho nevyzpytatelností, pomíjejícností, ale i nabýt zodpovědnosti s uvědoměním si smrti.²⁷



Diviš, Maska ticha, 1947

²⁷ Například u některých společností při iniciaci (v níž se často používá masek) dochází k symbolické magické smrti jedince jako dítěte (často také spojované s podstoupením bolesti) a k jeho znovuzrození, vzkříšení jako dospělého. (In Frazer, J. G.: Zlatá ratolest, Mladá fronta, Praha 1994)

Zatímco výraz obličejů na obraze *Maska* vyzařuje spíše soustředěný klid, postava na obraze *Maska ticha* jako když je vytvořena ze samotné tmy, její výraz je hlubokým vyrovnaným smutkem. Tento výraz soustředěnosti, vyrovnanosti a zároveň rozplývání subjektu (splývání s temným pozadím-kdy zobrazený tvar a s ním i kompozice se téměř vytrácí) souvisí rovněž s Divišovým intenzivním zabýváním se buddhismem a praktikováním jógy, křesťanstvím, spiritualismem a filozofií, ve snaze vyléčit se z válečného traumatu a nabýt díky náboženské moudrosti duševního klidu²⁸. Také buddhismus je spojen se snahou oprostit se od lidského rozměru vnímání času, překročit vědomí svého já a žít jen v přítomnosti. Tyto obrazy můžeme tedy také chápat jako vyjádření Divišovy touhy po prvotním, po nezatíženém prožívání. M.Eliade vysvětluje princip rituálů zaměřených proti působení času u primitivních a archaických společností právě symbolickým aktem rozplynutí se : *„Každá forma se oslabí a opotřebuje, třeba už jen z toho důvodu, že existuje, že trvá, aby zase nabyla své síly, musí být znovu pohlcena beztvárným, být jen na okamžik, musí být navrácena do prvotní jednoty...“*²⁹

2.2 Existenciální významy času v díle E. Muncha

Vyjadřování vnitřního časového dění prostřednictvím expresivního ztvárnění skutečnosti směrem k symbolu se výrazným způsobem projevuje od poloviny 19. století a v době „fin de siècle“. Ve výtvarném umění velice výrazně a nadčasově znázorňuje symbolem prožitek času norský malíř E.Munch. Sám Diviš se „expresivně symbolickému“ pojetí objevujícímu se v umění od druhé poloviny 19. století věnuje jako inspiračnímu zdroji, když ve své pozdější tvorbě ilustruje díla E. A. Poea či K. J. Erbeny. Pokud se zamyslíme, co tyto malíře a literáty spojuje, pak je to právě téma životního času člověka a také způsob jeho vyjadřování hrou na hraně mezi skutečností a imaginací. Fantaskní svět a hra archetypálních symbolů se odehrává v dramatičnosti naturalisticky surové a nebo naopak prvky

²⁸ Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Praha, Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové 2005, str.123

²⁹ Eliade, M.: Mýtus o věčném návratu, Oikymen, Praha 1993, str.61

skutečnosti či reálné lidské situace jsou unášeny v metaforickém sledu. Svět díla se odvíjí od symboliky sil vládnoucích životnímu času-lásky, smrti, mládí, touhy, viny, boje, zklamání, ale způsob jejich ztvárnění diváka zároveň zve k jejímu vnitřnímu prožití, k ponoru do času, který je plozen v jejich prožitku. (Munch ztvárňuje dvojici milenců v krajině barev, jejichž souzvuk či naopak nesoulad evokuje prožívanou vzpomínku- lehkost bytí v momentu lásky, ale i tíhu jeho nenávratnosti.) Živoucí expresivní dramatická síla určité situace ve spojení se symbolem zde často vystihuje existenciální pocity spjaté s osudovostí, smrtelností, tísní času a vlastního nenavratitelného činu. Projevuje se zde úsilí vyrovnat se s událostí či cizí moci rozhodující o životním smyslu nebo dokonce tento smysl beroucí (uvěznění, nemoc...). Díla ale také evokují prožitek lásky, v kterém člověk zapomene na tíhu své existence-na čas samotný.

Tak jako Diviš také Munch se věnuje těmto existenciálním tématům na základě svých životních prožitků (V dětství Munchovi zemřela matka a sestra). Tvorba u těchto malířů je mimo jiné způsobem vyrovnávání se s tragickými životními zkušenostmi, s ranami osudu. Jejich hořkost i bolest Munch v sobě dlouho nesl, stupňovala se díky jeho psychické labilitě, nebo také mohla být její příčinou:

„Moje umění má kořeny ve vzpomínkách z dětství. Proč jsem nebyl jako ostatní? Proč jsem se vůbec narodil-nestál jsem o to. Prokletí a vzpomínka na ně staly se spodním tónem mého umění. Jeho nejsilnějším tónem, a bez něho bylo by mé umění docela jiné.“

E. Munch³⁰

V některých dílech E.Muncha se nachází úzkostná otázka: Kde jsem? Kdo jsem a kam mířím? Proč trpím? Proč je svět takový jaký je? Znázorněná úzkost jakoby vznikala také z vědomí, že tázající nezná a snad ani nikdy nepozná osvobozující odpověď, ač (podle mého názoru) má strašnou potřebu vyznat se ve světě a sám v sobě. Tato nenaplněná potřeba se odráží v jeho melancholické tvorbě. Projevem neutuchajícího tazání jsou např. jeho grafické barevné varianty jednoho motivu, v němž neustále jemně proměňuje

³⁰ citováno in Lamač,M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha 1989

a tedy i významově posouvá výraz. Podobně jako Diviš se i Munch neustále navrácí k určitým výjevům – autobiografickým epizodám. Zobrazování těchto vzpomínek je projevem jejich neodbytnosti, ale i potřeby je hodnotit a vyrovnat se s nimi. Časové prožívání je zachyceno již v tomto stálém ztvárňování osobní zkušenosti, která mu vládne a v jejím výtvarném proměňování.



E.Munch:Úzkost. 1894

Potřeba věnovat se životnímu smyslu se u tohoto norského malíře projevuje vůbec v jeho celkové snaze o symbolické zachycení lidského života. Osobní zkušenosti přetavuje do symbolického poznání světa, které ovšem celkově podává tak, že působí zneklidňující silou až jakoby samo sebe popíralo. Setkáváme se tu s rozporností, kdy symbolické ztvárnění určitého tragického jevu jej konstatuje jako součást řádu světa, díky bolesti kterou takto vzniklá představa vyjadřuje je však těžké ji bezezbytku přijmout. Například obraz Vampýr zobrazující dobově signifikantní motiv ženy-upíra,

vyjadřuje neodvratnou nerovnováhu v mezilidských vztazích, kdy jeden partner je ovládán (ničen) druhým. Tento symbol jako i jiné další symboly lásky, smrti, bezmocnosti, úzkosti se u Muncha i u Diviše rodí z konkrétních autorových zážitků, problémů (Dobově signifikantní zobrazení ženy-vampýra vychází mimo jiné z Munchova milostného vztahu, který skončil mileninou výhružkou sebevraždy a tahanicí o revolver, při které mu ustřelila článek prstu). Na proces jejich ztvárnění lze pohlížet jako na pokus o smíření se s nimi, o jejich utišení, na druh zpovědi (břemeno nenesu pouze já- je součástí světa, je zapojeno do jeho řádu) vedoucí ke katarzi. Jejich vyjádření je však napjaté citovými tenzemi, je dramaticky expresivní, dokáže vtáhnout diváka přímo do vnitřní časové perspektivy navozené osudnou událostí, situací. V Divišových dílech je výrazem těchto těžkých emocí převážně krebné gesto, jímž vytváří jednoduché expresivní obrazové znaky. Jeho surovostí přímo zpřítomňuje původní situaci – škrábání do zdi v cele, ale také připomíná či dokonce manipuluje s významy a motivy stojícími za autorstvím tohoto čmárání anonymních vězňů. Drama beznadějněho vzepření osudu je přímo v tomto procesu kreslení. Zobrazení vznikající ve spontánním gestu, bez rozmyslu evokují křik více hlasů vzájemně se překrývajících a bojujících o prostor, v jiných dílech hlasu samotného bojujícího s jeho neslyšností. Jednotlivá zobrazení postrádají mezi sebou kompoziční vztahy, jako kdyby byly kresleny ve vnitřním chaosu. Munch oproti tomu dospívá k vyjádření psychického dění promyšlenou tvarovou i barevnou stylizací lidských postav, stylizací a komponováním jejich vzájemných vztahů a pozice v imaginárním prostoru. Zatímco u Diviše se nacházíme uvnitř vězeňské cely a pohlížíme na zápas lidského živoucího výrazu a představivosti (krebné) s temnotou, s hrubou studenou zdí, jako kdybychom se nacházeli uvnitř času vězněného člověka, Munch nám představuje ovládané osoby jako na jevišti tragického divadla-světa v imaginárním otevřeném prostoru a v bezčasí, v němž jsou herci uvěznění svou rolí pouze do její stylizace a výmluvných gest. V mnohých jeho dílech je zobrazený člověk expresivní stylizací postaven do určité životní role, pozice, kterou ovšem současně zastává s nejasnou strnulostí prozrazující, že je loutkou. Ačkoli je tato role plná energie a živého napětí, zároveň jako

kdyby figurám sňala veškerou individualitu, bez níž by byli neživé. Tuto roli jim však přiřkl samotný život, emoce a vášně s ním spojené, jejichž obrovskou sílu a charakter Munch vyjadřuje expresivitou barev čistých tónů. U některých jeho postav je životní situace (nadvláda pudů, opuštěnost, žárlivost...) vyličeána jako maska, která je uzavírá nebo zcela ovládá. O pocitu cizoty vůči této masce-životu vyprávějí jejich utopené oči. Toto vědomí absurdnosti existence se v Munchově díle vyjevuje v okamžiku tvrdé barevné disonance. Z rozjitřené přírodní atmosféry Munch vytváří kulisu životních dramat.

U nejvyhrocenějších Munchových děl můžeme tedy nabýt pocitu, že postavy jsou zaklety ve svém citovém rozpoložení, ve vášních a vyhroceném vztahu k životu. Že tento životní pud je vězní. Také Divišovy obrazy lze chápat v tomto smyslu. Jeho plátna jsou pokrytá zemitými odstíny chvějící se pastózní plochou, kterou je možné vnímat jako abstraktní vyjádření nitra. Teprve do této plochy vyryté kresby z ní tvoří zobrazení vězeňské zdi. Vězeňské kresby v Divišových dílech tak odkazují nejen k obrazotvornosti, kterou jedinec bojuje proti potlačování své životní vůle, ale zároveň k obrazotvornosti zhmotňující a ventilující tíživé city, tužby, představy díky nimž, se sama mysl stává vězeňskou zdí. Tento význam Divišových a Munchových děl lze vystihnout myšlenkou německého pesimistického filozofa Arthura Schopenhauera: „*Štěstí je dočasná absence přání a tužeb. Chtění je formou bolesti.*“³¹ Diviš tohoto životního pocitu dosáhl zkušeností z věznění a prožitím 2. sv. války. E. Muncha v tomto postoji utvrdily tragické životní zkušenosti, s kterými se nemohl (také díky nervové labilitě) vyrovnat. (S vyléčením jeho psychiky ke konci života dochází v tvorbě k odklonu od pesimistického napětí.) Jeho pesimismus je však také ovlivněn dobovými dekadentními názory, jejichž kořeny lze nalézt právě u A. Schopenhauera, filozofa zabývajícího se utrpením a zlem, jehož zdrojem je dle jeho názoru „slepý pud k životu (stěžejní dílo *Svět jako vůle a představa* filozof napsal r.1819). Symbolické ztvárnění času je u obou autorů spojeno s tímto životním pudem a s vědomím jeho marnosti, které probouzí bolest a smrt.

³¹ in <http://www.rekli.cz/schopenhauer-arthur>



E. Munch: Tanec života, 1899-90

Munchovy obrazy žen (Žena, Tanec života, Očekávání aj. z cyklu Vlys života) můžeme chápat nejen jako vyjádření psychické proměny ženy během života, ale také jako symbolické ztvárnění způsobů prožívání v čase. V obraze Tanec života (1899), či v grafice Žena (četné grafické varianty od 90. let) - je zachyceno v první „bílé“ dívce prožívání času ve snění, v němž člověk hledí s nadějí, čistotou, naivitou i s úzkostí do možné budoucnosti. Druhá žena je oděná v červení jak v plodivé síle lásky, tak i v dravé vášni, v níž je čas přítomný. Třetí postava zosobňuje prožívání času trpících, litujících, strachujících se, v němž se obracejí do své nenavratitelné minulosti a odklánějí se od jakéhokoliv budoucího plánu. Je černá, jakoby v úzkosti stála před vlastním hrobem. Žena tedy v Munchových obrazech zosobňuje nezastavitelný koloběh života a smrti. Dle názoru historika umění P. Wittlicha³² je tento symbol živoucí i v malířově častém motivu milenců: „...v lásce je zachycen bod, v němž se celý proces (životního koloběhu- pozn. aut.) stále obnovuje.“ Milostná setkání, v nichž autor mnohdy zobrazuje muže se sinalou tváří, tak ztvárňují nejen vzpomínku na zhacený životní moment,

³² Wittlich, P.: Edvard Munch, , Praha, Odeon 1985, str.48

který se zdál být zcela naplněn smyslem. Muž je totiž obrácen tváří v tvář času, jehož symbolem je žena. Mužův bolestný, ne-li předsmrtný výraz v obličeji je tedy také známkou ustrnutí nad ženinou mocí symbolizující (zosobňující) samotnou moc času.



E.Munch

Ačkoli se tyto symbolické figurální výjevy Munchova malířského cyklu Vlys života odehrávají v krajině - v jejím mocném světelném okamžiku, současně jsou zobrazeny jakoby byly vytržené mimo konkrétní prostor a čas. Přírodní prostor (jako i postava a tvář) je Munchem tvarově podán skoro ve znaku, který je ale také ve spolupůsobení s barvou silně výrazově nabytý (autor vychází z konkrétního silného naléhavého zážitku, který ve vzpomínce

stupňuje). Krajina tak vyvolává dojem neprostupnosti a někdy až nesnesitelně naléhavého tajemství. Oplývá významem, který ale není zcela jasný, a proto je těžké se s ní ztotožnit, v některých obrazech (např. Křik, Tanec života) vyvolává až pocit cizoty. Takové pojetí přírody je blízké CH. Baudelairovi, jehož básnické dílo zapůsobilo na Muncha jako i na celou generaci tvůrců 90. let 19. století. Závratná krása přírody (od romantismu vnímaná jako metafyzická) na prokletého básníka působí rozporuplně. Silně jej přitahuje a zároveň mu způsobuje bolest. Není v ní žádné útěchy - připomíná mu jeho vlastní nepatrnost, osamělost a svým děním i jeho čas, konečnost a smrt. Hluboký prožitek krásy světa a jeho metafyzické vyústění je zde spojeno s prožitkem lidského dna:

„A nyní hloubka nebes mě ohromuje, jeho jasnost mě rozhořčuje. Bezcitnost moře, neměnnost toho pohledu mě pobuřují... Ach! což je třeba věčně trpět či prchat věčně před krásnem? Přírodo, ty čarodějko bez smilování, sokyně vždycky vítězná, nech mě! Ustaň pokoušet mé touhy a mou pýchu! Studium krásna jest souboj, v němž umělec křičí hrůzou, dokud nepodlehne.“

Ch. Baudelaire: Umělcovo confiteor

(Malé básně v próze)³³

Zjednodušení tvarů krajiny a někdy i její časové atmosféry do znaku (znak západu slunce) a divadelní, expresivně dramatická (strnulá, zbujelá) loutkovitost (tváře-masky, gesta) Munchových figurálních výjevů tedy směřuje nejen k vyjádření jejich obecné platnosti jako zákona lidského života, ale i za tento svět jako divadelní kulisu, ke které jsme však zcela upoutáni. Její barevnou smyslnost ovládající lidské prožívání Munch v některých obrazech stupňuje do ječivé disonance zvučící jakoby v momentu uvědomění si její konečnosti, marnosti. Životní vůle a touha, určitý způsob prožívání je v barevně i tvarově zářících, dýchajících či uhasínajících postavách propojena se strnulostí gest a se zjednodušením tváře do masky. Malíř tímto způsobem vytváří bolestné napětí mezi touhou a chladem vycházejícím z vědomí, že život je krátkou divadelní epizodou v níž jsme strženi proudem svých emocí, tužeb či chtění a pohlčení smyslností.

³³ Baudelaire, Ch. : Malé básně v próze, Praha , Odeon, 1979



E.Munch: Květ bolesti, 1898

2.3 Křesťanský a časově existenciální význam teatrality, tělesnosti a gesta

„Ten bohatý kostým okrášlený cetkami nám navléká život, všichni jsme víceméně komedianti.“
G. Rouault³⁴

Významy spjatými s údělem lidského života a vědomím jeho marnosti, absurdnosti se zabývá také francouzský umělec G. Rouault. a podobně jako Munch vyjadřuje je teatrálností v zobrazení člověka: Jeho symbolické zobrazení klauna, komedianta, vydědence či naopak soudce, který rozhoduje o osudu druhých, se však od Muncha liší. Rouait se soustředí pouze na člověka před nejasným pozadím či temnotou, divák v tomto pojetí silně pociťuje fyzickou přítomnost osoby robustně ztvárněné v energickém malířském podání jakoby zastavené v živoucím momentu. Zdůrazněná mluva těla, gest a pohledů v tomto malířském momentu však naznačuje něco z charakteru jejich celého životního směřování, údělu, vztahu k životu. Ale díky okatosti a pózování těchto postav v obraze může divák zároveň nabýt dojmu, že jsou tyto gesta součástí(výrazem) hry, která je předváděna pouze pro něj.

³⁴ Roualt, G.: O umění a životě, Praha, Arbor Vitae 2000



G.Rouault: Kdo nenosí masku, Misere (1914 – 1927)

V grafice nazvané „Kdo nenosí masku“ z proslulého grafického cyklu *Miserere* (1914-1927) Rouait ztvárňuje expresivními, gestickými tahy štětce mima ve velké psychologické síle - člověka v okamžiku, kdy hledí mimo sebe, kdy se v něm apatie mísí s bolestí. Ale tento výraz mima lze díky jeho expresivním zjednodušení současně vnímat jako masku, kterou si nasadil v tragikomické hře. Autor tak vyjadřuje pocit odcizení od sebe sama, psychický stav, v kterém se vlastní životní pocity, výraz existence vystupňovaný do grimasy (podobně jako u E. Muncha) stává maskou. Podobně jako Munch, Rouait tento pocit evokuje jakoby v okamžiku, a odkazuje tak k momentu vlastního uvědomění si životní úzkosti. Zatímco Munch psychickou událost vyjadřuje zdůrazněním atmosférického momentu - události v krajině, její stylizací a barevnou expresivní deformací, v Roualtově díle je tento vnitřní moment zachycen v jeho malířských tazích. Jejich

spontánní výraz nejenže zvyšuje (vytváří) živoucí napětí zobrazených postav, ale odkazuje k samotnému tvůrčímu aktu a k momentu nanesení barvy.

Je zajímavé, že právě tato malířská gesta, jimiž Roualt zhmotňuje tělo člověka a obdařuje ho vlastní životností, ale kterými také ukazuje vlastní proces tvorby, jsou současně spjata s protiklady těchto vlastností (se strnulostí, skrytostí, s opakem života). Malíř v expresivním tazích přiznává zobrazovacím prostředkům jejich matérii, hmotu, a právě v uvědomění si této hmotnosti se jejich živoucí výraz proměňuje v opak (v masku), která něco zakrývá. Hmotu, která tvoří obraz, jej zároveň popírá. Tak jako zdůrazněná tělesnost, v které se projevuje naše živelnost, současně odkazuje k jejímu protiklad – ke smrtelnosti hmoty (zkáže našeho těla jako hmoty).



Homo homini lupus.



G.Rouault: list z grafického cyklu Miserere (1914-1927)

Hmota – tělesnost – nitro – gesto – teatrálnost, tyto vlastnosti spjaté s tématem marnosti vynikají v umění barokním. V Roualtově díle lze najít rysy blízké motivice barokních i středověkých náboženských obrazů. Umělec rozvíjí zobrazení gest v náboženském (křesťanskému) významu nejsilněji v grafickém cyklu Miserere (v němž se z části věnuje životu Krista). Výraz gest se pohybuje na pomezí dramatického, teatrálního okamžiku gesta (tak jak je tomu v baroku) a ikonické liturgické symboliky (gesta klidného, připraveného, daného), kterou autor ještě zesiluje světelností inspirovanou vitrážemi. V barokním obraze je gesto světce vyjádřeno v živoucím momentu, postava vyličena důsledně (naturalisticky) v určitém tělesném stavu, v němž je otisknuto celé dosavadní žití. Okamžik gesta i tělo pomíjí, je v něm smrtelnost. Podstatný je ale fakt, že je současně ozářeno (zachyceno) božím světlem. Konečný čas jedince je přemožen k věčnosti směřujícím činem, ve kterém se člověk obětuje pro ideu, podstoupí pro ni utrpení. Dramatizace emocionálně vyhrocuje tento čin jedince jako strastiplný

okamžik. Snaží se ho, co nejvíc zpřítomnit ale současně jej zobrazuje jako věčný, nepomíjející, svatý. Tento význam gesta spojujícího okamžik a věčnost lze sledovat také v křesťanských liturgiích. Gesto již není vlastní (opakuje boží vzor), a přesto dokáže zpřítomnit okamžik svatosti a opakováním evokovat věčnost. Z absurdnosti se vírou v ni stává zázrak, tak jako se okamžik silné bolesti, ve které jedinec ponejvíce vnímá čas, promění v extázi, v níž vědomí (čas) není. U Roualta, silně věřícího křesťana, se bolest nenachází ve vyhrocené strasti ale v údělu obyčejného člověka, který každodenně valí balvan životního obstarávání. Existenciální téma jeho děl (pocitování života jako utrpení) vychází z křesťanství a (stejně jako u umělců doby barokní) životem v době dramatických dějinných změn a válečných tragédií se tato jeho tematika dále stupňuje. Svůj stěžejní cyklus Miserere Roualt začal vytvářet v r. 1914 na počátku 1. sv. války. Tématu životního údělu se věnuje také ve své básnické tvorbě, přičemž sbírku básní Samomluvy vydává během 2. sv. války, již na sklonku svého života.

Vroubena neduživými stromy,

cesta šplhá k obzoru.

Osamělý muž se vrací do svého příbytku,

provhlý a smutný, usíná těžkým spánkem

bez lásky a beze snů

a zítra bude znovu dělat, co dělal včera,

Vroubena neduživými stromy,

cesta šplhá k obzoru.

George Roualt (Samomluvy, 1944)

Uvedená báseň jako i další texty, které Roualt mnohdy připisoval ke svým obrazům je naplněna smutkem z bezvýchodného opakování všedních

prázdných starostí osamělého člověka. Přesto nepůsobí bolestínsky, vyvolává dojem plnosti a prostoty sílící v patos. Zdrojem tohoto působení je jednoduchost a opakování, v kterém každé slovo dostává zvláštní váhu, důraz se v této formě spojuje s významovou otevřeností jednoduchého volného verše. Opakování je v básni prvkem, který ačkoli sděluje neměnní se tíhu a prázdnotu každého nuzného dne osamělého člověka, současně tomuto sdělení dodává sílu. Ta je dle mého názoru spjata s křesťanskými významy - je silou díky níž naplňuji svůj úděl, ačkoli vím, že je absurdní (Kristovo nesení kříže). Rovněž gesto Roualtem ztvárněných postav by mohlo plodit nejen pocity, že člověk je hercem na divadle, jehož začátek a konec si sám nevybírám, ale také dojem síly, v které se přesto této role ujímám. Roualt maluje postavy nuzáků, prostitutek a klaunů snad také proto (prvek společenské kritiky a projevu soucitu zde nechávám stranou), že mohou být symbolem této rozporuplnosti, výrazem síly každý den se živit či přežívat daným způsobem, ačkoli je tato jejich role prázdná, bezvýhodná, ne-li odporná a sebezničující. Tento malíř však vkládá do svých děl také naději, a proto doplňuje zobrazení vyvrženců výroky z Nového zákona a výjevy ze života Krista, v nichž gesto nabývá ikonického výrazu, a představuje víru, která překonává utrpení, ale i jeho nesmyslnost (Proč trpět?). Roualt tak ve svém díle vytváří napětí mezi „světlem a tmou“, napětí, ve kterém jedinec prožívá svou existenci (svůj čas).

Světlo symbolizuje svatost, víru, naději. Tedy síly projevující se v čase či dokonce jej překonávající směřováním k samotné věčnosti. Tma je naopak tápáním. Je existenciální nejistotou, pochybováním o smyslu života či dokonce jeho absencí. Tato dialektičnost světla a tmy lidského časového prožívání je vepsána v symbolice křesťanství, v němž se světlo – spasení a zázrak - vyjevuje na pozadí tmy. Tmou je strastiplný moment umírajícího Krista na kříži, v němž pochybuje a cítí se všemi i Bohem opuštěn.

O prožití vnitřního napětí mezi tmou a světlem vypovídají také křesťanští básníci Jan z Kříže a Tereza z Avilly. Teprve ponor do tíhy času umožňuje těmto mystikům procítit ryzí sílu víry.

*Žiji, aniž bych žil v sobě
A stejně tak čekám,
Že zemřu, protože neumírám. . .
Jsa nepřítomen tebe,
Jaký život mohu mít,
Než-li strpět smrt,
Tak velkou, jakou jsem nikdy nespatriil? Žiji, aniž bych žil v sobě
A stejně tak čekám,
Že zemřu, protože neumírám. . .
Jsa nepřítomen tebe,
Jaký život mohu mít,
Než-li strpět smrt,
Tak velkou, jakou jsem nikdy nespatriil?*

Jan z Kříže³⁵

Dosud nevidaně hluboce vyjadřuje toto duševní hledání, v němž není možné zastavit se a nabýt klidu, také Rembrandt van Rijn (jehož dílo silně zaujalo Rouaulta a mělo značný vliv i na další existenciální umělce, např. anglického malíře Francise Bacona) Jeho pozdní autoportréty se chvějí sebezpytujícím citem a napětím v prožívání blížícího se konce života a osamělosti (již tento čin, kdy umělec se obrací prostřednictvím díla opravdově a hluboce sám k sobě můžeme vnímat v existenciálním významu). Ve svých autoportrétech znázorňuje, jak hledá fyzicky v zrcadle své hloubky, a zároveň odkrývá samotnou psychickou cestu hledání. Cestu duševního procesu sděluje formou malby, jejímž pozorováním se nám připomíná tvůrcův čas, a tedy i čas náš. Výrazné pastózní tahy vytvářející živou iluzi skutečnosti, zároveň upomínají na autorovy pohyby, jejich tempo, rychlost a charakter. Nezřetelnost ostatní části obrazu utápějícího se ve tmě zvyšuje naléhavost psychického působení. Zatajené souvislosti skutečnosti vystupují z tmy postupně a posouvají jemně významy celku, a my se opět nově probíráme pavučinou strukturní malby...

³⁵ In Černý, V. a kol.: Kéz hoří popel můj, Praha, Mladá fronta 1967

Ve formě těchto Rembrandtových obrazů je neustálé znejišťování a pohyb, plynutí v jakém se nachází lidské časové prožívání. Jedinečný charakter tohoto malíře spočívá také v tom, že jeho malba zobrazuje velice citlivě a přesně vnější mimické projevy duševního života a zároveň se stává samotným duševním děním. Ke specifickému využití malířského jazyka, kdy dění matérie malby se stává vyjádřením niterného času došel také G. Rouault, pro nějž bylo Rembrandtovo dílo silným inspiračním zdrojem. Vyhraněného charakteru ovšem toto malířské vyjadřování prostřednictvím malířského (popř. kresebného) gesta a struktury nabývá (v kritickém období západní společnosti) během druhé světové války a v letech poválečných.

2.4 Čas smrti a života v hmotě informelních obrazů

Charakter umění, kdy vyjádření duševního pohybu v čase, se propojuje s dojmem tápání, ztracení se či dokonce cizoty souvisí tedy kromě osobních zkušeností autorů s obdobím krize jejich společnosti. Zhroucení hodnot, k nimž se tato společnost upíná, je obvykle zpečetěno otřesem z tragických událostí. V nich člověk, mající potřebu dát smysl svému bytí, stojí sám a znejistěn, obrací se v hledání do svého nitra, protože již nemůže uvěřit zvnějšku danému ideálu. 20. století (zvláště období 2. sv. války) má mezi těmito dobami zvláštní postavení. V jeho hrůzných událostech došlo k otřesení lidství vůbec.

Vliv těchto tragických pocitů na proměnu uměleckého vyjadřování lze postihnout i srovnáním Muncha, Rouaulta a Diviše. Všichni tři autoři ztvárňují niterný pohyb v čase prostřednictvím gesta, a stejně tak se u nich objevuje výraz skrytosti, anonymity či cizoty. Všimněme si, že Munch a Rouault gesta figurálně zobrazují (Rouault zároveň pracuje s gesty svých malířských tahů), ale Diviš již gesto pouze zpřítomňuje kresbou. Také efekt masky Diviš uchopuje odlišným způsobem. Motiv masky se věnuje přímo v obrazech (které jsem interpretovala na začátku této kapitoly), ale pocit anonymity, skrytosti spjatý s významem masky rovněž vyjadřuje ve svém cyklu vězeňských zdí. Zatímco Munch a Rouault poskytují divákovi pohled na člověka, jehož tvář se expresivní stylizací stává maskou, ve zmíněných

Divišových obrazech subjekt není zobrazen, i když všechny znaky upozorňují na jeho přítomnost. Tento přístup je společným rysem uměleckého vyjadřování (především evropského) 40. a 50. let a souvisí jistě s reflexí 2. sv. války. Přítomnost je to jediné, na co se také soustředí Divišovi v určitých rysech blízké poválečné umění shrnované pod pojem materiálová abstrakce či informel. Přítomnost (autorem poznamenané) hmoty představuje současně psychofyzickou přítomnost autora. V tomto smyslu není v nejradikálnějších dílech informelu zobrazena skutečnost, nejsou ztvárněny fantazijské představy ani abstraktní vztahy a zdobivý soulad. A toto „nic“, toto vzdání se názoru na skutečnost prezentuje také myšlenku, že po zkušenosti 2. sv. války (v níž byl obraz tolik zneužit a člověk určitými idejemi tak zmanipulován) již nelze zobrazovat:

„...utrpení, které Osvětim představuje, je jenom extrémním důsledkem kategorií, z nichž jsme vyhnali čas, tělesnost, vztahy k druhým lidem, aby byly věčné, esenciální, pravdivé.“³⁶

T. Adorno

Hmota v informelním díle představuje sama sebe (informel je poměrně neohraničený pojem- zde mám na mysli především výrazně strukturální obrazy např. A.Burriho, A. Tapiése a české představitele, Z. Berana J. Valentu, A.Tomalíka aj.) Stopy v ní mnohdy na první pohled vyvolávají dojem, že vznikaly jiným způsobem než v autorské tvorbě, např. opotřebením, projitím si různými zkušenostmi a událostmi v čase, a také proto evokují jeho trvání. Současně tyto zásahy upomínají na autorův tvůrčí akt, či dokonce na jeho vnitřní časový prožitek. Divák neví, který prvek v díle byl vytvořen autorskou manipulací, a který je samotnou vlastností surového a anonymním zacházením poznamenaného materiálu (který autor kdesi našel a zapojil do svého díla). V informelním obraze se tedy (tak jako v obrazech autorů rozebíraných výše) spojují základní protiklady: život a smrt - život jako výraz tvůrčího gesta a smrt naznačená stavem použité hmoty (či dokonce evokací jejího rozpadu a tlení), subjektivnost a anonymita, tvorba a destrukce. Již touto dialektičností a vyhroceností může výraz informelu

³⁶ Adorno, T.: Negativní dialektika, in: Kapitola o metafyzice citováno in Bělohradský, V.: Slovník existencialismu in Alén Diviš, Paralelní historie, Sborník sympózia, Praha, AVU 2005

připomenout nábožensky rozjitřenou stránku barokního umění. Ještě silněji můžou někteří autoři informelu na ni upomínat gestem zaznamenaným ve stopě, která se zarývá do hmoty jako do zranitelného-stárnoucího těla. Opět se tu setkáváme s vyjádřením plynutí času a smrtelnosti, a stejně jako u předešlých autorů (Muncha, Roualta, Diviše i zmíněných barokních umělců) se subjektivní ponor do času spojuje se zamlžením představy o sobě samém, s jakýmsi ztrácením se či dokonce anonymitou. Ta je ztvárněna jako maska, vyjádřena skrytím subjektu, či je uchopena v samotném procesu tvorby, v němž se autor vzdává jakéhokoliv obrazového plánu a zasahuje do hmoty bez představy finální podoby díla. Jeho rukopis se stává pouze stopou jeho existence, často nerozlišitelný od struktury využitých a anonymním zacházením opotřebovaných hmot, od známek působení času. Tuto anonymitu (skrytost) lze vnímat v souvislosti s psychickým stavem, který ve svém pojednání o A. Shopenhauerovi vystihuje K. Koc³⁷: „... *popřením vůle k životu ztratí vůle sama své zrcadlo v němž se odráží a svět jako představa rázem zmizí - promění se v Nic.*“ Můžeme si vyložit, že tento stav je u mnohých autorů informelu navozen bolestnými zážitky z 2. sv. války či situacemi, v kterých se stali oběťmi totalitní nadvlády (český informel nastupující v pozdních 50. letech reaguje na život v komunistickém režimu), ale lze také soudit, že se týká nejzákladnější roviny života, kdy tragická událost přetne všechny dosavadní představy o sobě samém a o smyslu žití. Čas je zbaven dříve samozřejmých představ, a snad také proto vyniká v těchto dílech jeho plynutí a destrukční ráz. Je důležité si uvědomit, že tito autoři existenciální otřes často sami zdůrazňují a záměrně prezentují nejen jako obnažující moment v samotném iracionálním procesu tvorby, ale také jako vůbec prvotní motivaci k tvorbě. Fautrier svou sérii obrazů *Rukojmí* namalovanou r. 1945 prezentuje jako reakci na mučivé zážitky z války (autor byl jednak zajat gestapem, jednak se stal svědkem hromadných poprav). Wols, který začal malovat své obrazy v internačním táboře stejně jako A. Diviš nebo Michaux, vytvořil 300 kreseb během 2 měsíců po smrti své ženy

³⁷ Koc, K.: Artur Shopenhauer in <http://www.velikani.cz/index2.php?kat=ostfi&zdroj=schopenhauera>

(1948).³⁸ Je zajímavé, že obsahově skryté informelní dílo (v němž obsah je zaměřen pouze na proces tvorby) je u některých autorů spojeno s odhalováním intimních bolestných zkušeností motivujících k tvorbě. Osobní motivace a autobiografie se stává uznávanou součástí díla, které zároveň opouští zobrazivé sdělení. Takový projev lze považovat za vyvrcholení snah o autonomii umělce pramenících již v romantickém tragismu (umění předcházející romantizmu má v tomto směru opačné vlastnosti- zobrazení jasného ideového sdělení je samozřejmostí, osobní motivace i proces tvorby skryt) Současně ale tato díla charakter moderního umění překonávají - narozdíl od moderního prosazování umělce jako génia není v radikálním informelu důležitá jedinečnost, originalita, ale tvorba samotná. Odhalená intimní motivace prezentuje tvorbu jako autentický psychický katarzní moment. Projevuje také odklon od obecných idejí ovládajících čas.

³⁸ Nešlehová, M.: Poselství jiného výrazu, Praha, Art et Fact 1997



Detail z díla Z.Berana: Destrukce, 1960-61

Vraťme se nyní k citátu K. Koce k filozofii A. Shopenhauera a vysvětleme si jeho pravý smysl: „... *popřením vůle k životu ztratí vůle sama své zrcadlo v němž se odráží a svět jako představa rázem zmizí - promění se v Nic.*“ Shopenhauer (inspirován orientálními duchovními naukami) tento stav líčí jako princip asketismu, který je dle jeho názoru jedinou cestou, jak se nepodílet na utrpení spojeném s existencí. Tento psychický stav, kdy se jedinec dobrovolně zbavuje představy světa jako určitého smyslu skutečnosti, proto pesimistický filozof považuje za hodnotný (léčivý).

V tomto směru lze také nahlížet na poválečný informel. Nevyjadřuje pouze šok z hroživých událostí 2. sv. války a noetickou skepsi. Jeho neohraničenost, iracionálnost, temnělost a utlumení barev i role autora je také výrazem dobrovolného ponoření se do této všeobjímající „tmy“ za účelem očisty. Nad tímto významem se zamýšlí také teoretik umění M. Tapié

(tvůrce názvu informel jako pojmu zastřešujícího různorodé poválečné, ale i již během války vznikající malířské projevy, které spojuje přístup k obrazu, v němž není důležitý vzhled, ale samotný intuitivní akt tvorby). M. Tapié tuto „*plodnou anarchii*“ tvorby (jejíž první projev dle jeho názoru lze postřehnout v Dada) přirovnává k mysticismu Jana z Kříže. Ve svém textu klíčovém pro definici informelu (*Jiné umění*, r. 1952) španělského mystika cituje³⁹:

„*Na cestě do neznáma se musíš ubírat po neznámých cestách.*“

Teprve ponoření se do nicoty, mimo veškerá pravidla a představy, které určují v čase rámeček toho, co bude dál, umožní najít novou životní sílu.

Vidění beztvarého jako spásy je také zajímavým momentem v poválečném umění českého grafika V. Boudníka. Tvorba výbušné spontánnosti „*umožní zažití nekonečného řetězu minulých představ a vjemů formou okamžitých dispozic a usměrní schopnosti mozku přijímat zdravě novou skutečnost.*“ Boudník nás ve svých manifestech explosionalismu⁴⁰ (r.1949 a r. 1956) (snad také ve snaze překonat hroživou situaci nástupu totalitního režimu v zemi) přesvědčuje, že všudypřítomné oprýskané zdi již nejsou vězeňskými, jejich struktura je podnětem pro svobodnou invenci spojující lidi. Spontánní poznamenávající gesto není agresivní ventilací, stopy po výbuchu nejsou výsledkem kruté válečné destrukce, jsou výsledkem niterných „*řetězových explozí*“ tvořícího jedince. Poválečná materiálová abstrakce tak vyjadřuje bod, v němž je spojena smrt se životem, tělesnost s duchovností.

³⁹ Tapié, M.: *Jiné umění*, 1957 in Nešlehová, M.: *Poselství jiného výrazu*, Praha, Art et Fact 1997

⁴⁰ Boudník, V.: *Umění-explosionalismus*, (1949) a *Explosionalismus* (1956) in Nešlehová, M.: *Poselství jiného výrazu*, Praha, Art et Fact 1997

3. Art brut

3.1 Seznámení s art brut

K umění, které vypovídá o vyhraněném prožívání času, a které často souvisí s narušeným či ztraceným náhledem na sebe sama, patří také některá díla zahrnovaná pod pojem art brut. Tento pojem označuje uměleckou tvorbu psychicky nemocných lidí, tvůrců nacházejících na okraji společnosti, „podivínů“. (Jsou do něj zařazována také díla prostých lidí, kteří ve svých naivních výtvarných projevech a prostřednictvím svého přístupu k výtvarnému vyjádření jako k tvoření obrazu světa ztvárňují své představy o současném životě a univerzu v upřímné snaze zachytit jeho řád.) Propojováním různých představ (z objektivního hlediska neslučitelných) vznikajících na základě vlastních životních pocitů, zkušeností, názorů, a zároveň jejich ztvárňováním jako principů, v kterých funguje svět, vytvářejí tito tvůrci díla často překvapivá svou hravostí a fantazijností. Název art brut (česky se překládá jako umění v surovém stavu) vymyslel malíř Jean Dubuffet v r.1945 a zdůraznil v něm mj. nezávislost tohoto uměleckého vyjadřování na převládajících kulturních ideologiích západní civilizace a na její umělecké výtvarné kultuře a estetice, která se dle jeho názoru příliš podřizuje výdělečnému trhu či mocenskému systému, a ztrácí tak kořeny, z nichž roste potřeba tvořit. Prvotním impulsem pro činnost podporující a vyzdvihující toto umění bylo pro malíře setkání s tvorbou psychicky nemocných lidí v rámci badatelské a sběratelské činnosti psychiatra H. Prinzhorna.⁴¹

K uměleckým dílům psychicky nemocných však Dubuffet začal přiřazovat tvorbu lidí, kteří se z rozmanitých příčin nacházejí na okraji společnosti a nepodléhají jejím hlavním idejím (a vládnoucím ideologiím), ať už kvůli neschopnosti je pochopit (např. z důvodu negramotnosti), nebo kvůli jejich záměrnému odmítání z důvodu jiného vidění světa (např. spiritisté) či díky celkové izolovanosti jejich způsobu života podmiňující jejich nezávislost na fungování a myšlení elitářské intelektuální kultury. Dubuffet a další členové

⁴¹ Prinzhornova studie *Tvorba duševně nemocných* (1922) zkoumající souvislosti mezi tvorbou a duševní nemocí tvůrce-pacienta oslovila již ve 20. letech přední francouzské surrealisty a řadu německých umělců (např. Alfreda Kubina, Oscara Schlemmera a další).

Společnosti art brut (Zakladateli spolku Compagnie de l'Art Brut byli surrealistický guru A. Breton, J. Paulhan, Ch. Ratoon, H.-P. Roche a M. Tapie. Společnost se zabývala mapováním, propagací a mnohdy až adorací umění v surovém stavu.) přistupují k těmto dílům jako k plnohodnotným uměleckým projevům, přičemž kvalitu jejich uměleckého sdělení vyzdvihují nad oficiální konformní tvorbu.

Díla autorů surového umění jsou formálně i obsahově velmi rozmanitá. Hlavním motivem pro Dubuffeta, jeho spolupracovníky a pokračovatele při začleňování konkrétních děl do sbírky art brut je, že se v nich autoři „dotýkají spodních vrstev lidské bytosti“⁴², což se určitým způsobem projevuje v charakteru děl, ale i v přístupu k samotnému tvoření. Díla vychází ze základní potřeby tvořivosti a imaginace spjaté s budováním vědomí sama sebe a řádu světa. Tato potřeba souvisí s psychickým stavem autorů, v němž je často narušena jejich identita. Dle slov historičky umění A. Nádvorníkové art brut vzniká: „...všude tam, kde se zároveň odehrávalo, anebo před započetím tvorby odehrálo, nějaké skryté, nenápadné osobní drama, proběhl či probíhal citový úraz.“⁴³ Projevy zahrnované k art brut jsou výrazné svou neučesaností, originální fantazií, hravostí, neobvyklými (z našeho pohledu až „fantasmagorickými“) a absurdními spojeními zobrazených skutečností či někdy až šokující přímostí obsahů. Podstatným rysem je, ale také automatismus v kterém někteří autoři vytvářejí abstraktní a často výrazně dekorativní obrazy. J. Dubuffet nachází inspiraci k vlastní malířské tvorbě především u umělců art brut vyjadřujících se v bezprostřední expresivitě a naivitě výrazu, v němž mizí rozdíl mezi „krásou“ a „ošklivostí“ (art brut vzniká mimo tyto kulturou určované pojmy). Malíř také oceňuje „anarchistický“ charakter děl art brut. (Jejich autoři často nemají ponětí o společenských tabu, šokují nezáměrně. Absurdnost a fantasmagorie některých výtvorů je nožem, který rozřezává ideje, přes které společnost nahlíží sama sebe a svět či kterými se zabaluje a zakrývá).

⁴² citace J. Dubuffeta na výstavě Prinzhornova sbírka, Art brut z legendární kolekce německé psychiatra, 6.2-3.5. 2009, kurátorky Brádková, I., Zemánková, T., Dům U Kamenného zvonu, Praha

⁴³ Nádvorníková, A.: L art brut, Umění v původním (surovém) stavu, katalog Galerie hl.m. Prahy (Dům U kamenného zvonu, 2.6-30.8.1998)

Dubuffet proto také zdůrazňuje, že jím vymyšlený pojem art brut, není pojmem, který by definoval pevné hranice tohoto umění, ale naopak vyjadřuje nezařaditelnost, otevřenost. Vedle Dubuffetovy charakteristiky projevů art brut existuje také několik dalších přístupů k tomuto typu výtvarných projevů. Vznikají tak pojmenování zaměřená například jen na určitý proud v surovém umění (např. mediumní kresba) nebo se můžeme setkat s pojmy vymezujícími se vůči dominující Dubuffetově perspektivě (např. outsider art).

3.2 Charakter časovosti v představách, v tvořivém aktu a v dílech představitelů art brut

Již zmíněný vězeňský cyklus obrazů A. Diviše má s tímto uměním několik shodných rysů. Malíř ve svých obrazech tematizuje graffiti vězňů, které můžeme chápat jako odnož art brut. K tomuto proudu vyjadřování se přibližuje i vlastním přístupem k tvorbě. Motivy a významy jeho umění, které jsem poodkryla, bych chtěla dále rozvíjet v úvahách nad vybranými díly art brut a nad prožitkem času a identity jejich autorů.

U Diviše i u tvůrců převážné části umění v surovém stavu se stává výtvarná tvorba existenciální nutností. Nutkání k ní souvisí s narušením identity a s jejím hledáním. V tomto umění rovněž nacházím náboženské rysy, kterých jsem si povšimla i u vězněného malíře. V art brut jsou ovšem tyto sklony silně výstupňovány, vyhroceny: výtvarná tvorba je zde často uchopena jako magický akt, je stvořením světa či jeho přeměnou, řízením. Tento rys vystihují teoreticky B. Šafářová a T. Zemánková: „*realita ustoupila imaginárnímu paralelnímu světu, který svého tvůrce zcela absorboval.*“⁴⁴ Narozdíl od Diviše, který své obrazy maloval ve vzpomínkách na halucinační stavy prožité ve vězení, někteří umělci art brut se v tomto stavu přímo nacházejí, často aniž by o tom věděli. Halucinace je jejich realitou. Nemyslím si však, že tato díla pouze odrážejí bludy. Tvorba

⁴⁴ Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojdme se podívat, str. 223, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

je pro tyto autory tvorbou smyslu všech jevů, které na ně doléhají, a prostřednictvím jejich ztvárnění také hledáním svého já. Zobrazení představ, které nemají jednotící já, obraz zaplněný jejich množstvím jako prázdnota zahlušovaná nespočetnými jevy se v těchto dílech setkává s touhou najít jejich nadosobní řád. Tato potřeba se často přetavuje v pečlivé rytmičné vrstvení zobrazovaných prvků do dekorativních vzorců, v kterých každá jednotlivina získává zařazení jako buňka v organismu.(někteří autoři až s rigidní pečlivostí vytvářejí z dekorů symetrický řád) Na druhou stranu tyto obrazy mnohdy nemají kompoziční ohraničení (např. křehké abstraktní ornamenty Ch. Sakagami nebo nekonečné zástupy přízraků od E. Monsiela) nebo postrádají jasné rozlišení mezi figurou a pozadím (patrně proto, že tvůrci art brut často zaujímají perspektivu jednotícího metafyzického středu).



E.Monsiel:Bez názvu

Tento charakter díla souvisí také s nejasnými představami autora o sobě samém- tvůrci art brut se často totálně ztotožňují s postavami svého imaginárního světa, jejich já přeskakuje mezi nimi, má více podob, jiní se zbavují představy sebe sama ve prospěch nějakého důležitého poslání (mediální kresby podávající zprávy z paralelního světa zemřelých). Výrazný a běžnému vnímání se vymykající časový rozměr v představách i v dílech některých umělců art brut dle mého názoru souvisí právě s jejich zamlženou identitou a s touhou naplnit svoji existenci smyslem. Pro určité autory je samotné tvoření díla pohybem se v čase, je prostředkem jeho řízení, ovládání či tvoření. Zajímavým přístupem k času v tomto umění jsou také představy o schopnosti prostřednictvím tvorby přesahovat možnosti lidského vnímání- komunikovat s mrtvými nebo předpovídat budoucnost. Jiní představitelé art brut zaujímají k času postoj v rámci svého mesiášského sebepojetí. Domnívají se, že všechny jejich činy jsou propojeny s událostmi ve světě, že dokáží ovlivňovat dění na celé planetě či ve vesmíru. Mají zodpovědnost za celý svět, v němž náhoda neexistuje.

Autorem, jehož tvorba je výpovědí o takovémto krajním prožívání času a své životní role, je Zdeněk Košek. Jeho vyjadřování vyvěrá z pocitu, který lze vystihnout citátem z existenciálního románu spisovatelky Simone de Beauvoir: „Nestvořil jsem svět. Ale přetvářím jej a znovu vytvářím každým okamžikem svou přítomností. A vše se pro mě děje tak, jakoby všechno, co se s ním stává, stávalo se mu skrze mne.“⁴⁵ Zdeněk Košek tímto způsobem doslova vnímal svou existenci- všechny své myšlenky, jejich bezděčné míhání v mysli, ale i veškeré k němu doléhající zvuky chápe jako poselství, šifry jejichž zachycováním zásadně ovlivňuje dění ve světě, hlavně počasí. Téměř minutu po minutě pomocí tvorby slovních zkratk a značek svých myšlenek a vjemů a jejich zapojováním do jakýchsi časových obrazců a

⁴⁵ citace z románu Krev těch druhých in Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu, Mladá fronta, Praha 1992, str.56

grafů se tak snaží co nejlépe řídit dění ve vesmíru. Po dvou letech tohoto snažení se zhroutí vyčerpáním.⁴⁶



Z.Košek: bez názvu (90.léta 20.stol.)

Tyto „bláznovské“ spásitelské představy a projevy vyvolávají u „normálně“ smýšlejícího člověka třeba i pobavení, dokud se nad nimi nezamyslí hlouběji. I když jsou činy a myšlenky tvůrců art brut v racionálním měřítku bláhové, rodí se často z potřeby najít smysl své existence a být zodpovědný za svůj život, tvořit svou existenci a zároveň ji přesahovat. Síla a vyhrocenost jejich hledání totiž ukazuje stav opačný – letargii, netečnost rozumných lidí, kteří se pouze nechávají vést. Nejkrutější netečnost - netečnost vůči utrpení druhých, ale i vůči vlastnímu životu - se projevila v hrozivém měřítku za druhé světové války, a proto se hlubší zájem o toto umění jako i o existenciální problematiku rozvíjí v poválečných letech. A. Breton v r. 1948 v textu *Umění bláznů, klíč ke svobodě* píše: „Neobávám se vyslovit myšlenku, paradoxní pouze na první pohled, že umění těch, které dnes zařazujeme do kategorie duševně chorých, představuje rezervoár

⁴⁶ Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojďme se podívat, str. 208, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

*morálního zdraví...*⁴⁷ U tvůrců art brut poměrně častý pocit zodpovědnosti za dění na Zemi zastupuje například čin Anselme Boix-Vives, který v 50. letech rozesílá významným evropským politikům svůj mírový manifest. Zelinář se základním vzděláním (jehož výtvarné dílo bylo později zařazeno do sbírky art brut) byl kvůli svému mírovému entuziasmu a naivitě okolím vnímán jako podivín nebo blázen.⁴⁸ Ve stejné době v Československu zakládá antimilitaristickou organizaci - *Lidovou internacionálu míru* - podivínský pacifista MUDr. Jan Lukeš a svůj mírový apel po Praze rozšiřuje také dnes uznávaný výtvarník V. Boudník. Za tyto aktivity sklízí oba výstředníci výsměch či nezáměr veřejnosti a vyvolávají naopak zájem na straně psychiatrů. Jak upozorňuje historik a teoretik umění T. Pospiszyl⁴⁹, zatímco v době vzniku těchto naivních mírových výzev jejich autoři vzbuzovali reakce pouze v psychiatrických kruzích, dnes je mnohým z těchto aktivistů věnována pozornost v rámci úvah nad podobami umění 20. století. Bizarní mírové apely jsou zohledňovány také při hledání kořenů a kontextů vzniku umění akce formujícího se v 60. letech. Jeho výrazovou silou je čin umělce, který jej vykonává a prezentuje před vybraným publikem či veřejností. V mnohých případech umělec tímto činem přímo vstupuje do života společnosti (tak jak vstupoval V. Boudník, když na ulici oslovoval neznámé lidi, nebo jim zasílal dopisy), apeluje na ni, provokuje ji a vytrhává ze všednodenního vnímání, vyzývá k reakci a ke hře nebo naopak ukazuje její netečnost.

Dle myslitele F. Lyotarda se mocenské systémy snaží získat moc nad lidmi prostřednictvím „*kontroly času*“⁵⁰ Snaží se ovlivnit jejich časové existenciální prožívání a ovládat přístup společnosti ke svému životnímu času. Zájem o umění v surovém stavu (J.Dubuffet), ale i další směřování

⁴⁷ Breton, A.: *L'Art des fous, la clé des champs* (1948) In: *La clé de champs*, Sagittaire, Paříž 1953 citováno Nádvořníková, A.: *L'art brut, Umění v původním (surovém) stavu*, Katalog výstavy Galerie hl.m.Prahy, Dům U kamenného zvonu, 1998

⁴⁸ Šafářová, B., Zemánková, T.: *Pojďme se podívat*, str. 200, in *Art brut sbírka abcd*, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006)

⁴⁹ Pospiszyl, T.: *Paxisté, explosionalisté a aktuálové v boji za mír* in *Srovnávací studie*, Agite/Fra, Praha 2005

⁵⁰ Lyotard, F.: *Putování a jiné eseje*, Herrmann a synové, Praha, 2001

filozofie a umění po 2. světové válce, lze tedy v tomto kontextu považovat za reakci na tyto snahy ovládnout čas tak, že se z něho stává pouze vnější mechanický diktát, ve kterém je snadnější pohybovat s lidmi jako s loutkami.

3.3 Fascinace propagandistickým vyjadřováním v art brut a její existenciální časové významy

Všimněme si, že někteří umělci art brut své paralelní světy vytvářejí pomocí výrazů (a komunikačních forem), které přejímají přímo z mocenského vyjadřování určeného mase se záměrem s ní manipulovat. Tyto prvky mocenského jazyka zapojují do svých představ, různě je kříží, kombinují, komolí a rozvíjí. Jejich díla můžeme vnímat ve smyslu jejich silné subjektivnosti jako protipól totalitní mluvy. Složitější chápání děl, jakými jsou např. obrazy A.Lobanova, J.Domšiče, M.Kaljakina, však přináší uvědomění si, že jejich tvůrci byli vlastně touto mocenskou mluvou fascinováni. Až obsedantním používáním jejích výrazů, symbolů a forem jakoby tito autoři svým dílům dodávali moc a stvrzovali je jako obrazy univerza a jeho řádu, stejně jako se o to snažili tvůrci jejich obrazových vzorů (inspiračních zdrojů) produkovaných v propagandistické mašinérii. A. Wölfli, který sice totalitní symboly nevyužíval, ale vymýšlel si jako mnozí jiní tvůrci vlastní symboly (někdy kombinující a propojující je s archaickými symboly a formami různých náboženství a kultur), zapojuje do obrazu řádu svého světa také další druhy uměleckého vyjadřování. Vytváří notové zápisy pochodů a fiktivní biografie. Jeho dílo, ve kterém se různými uměleckými prostředky pokouší působit na více smyslů je snahou přeměnit pohled na svět, prokázat pravdivost jím vytvářených představ (A.Wölfli ve své imaginární autobiografii čítající 25 tisíc stran přepsal historii, zeměpis i náboženství⁵¹). Úsilí aktivovat více smyslů připomíná Wagnerovu ideu gesamtkunstwerku, kterou měli v oblibě němečtí nacisté. Jak upozorňuje F.Lyotard obdivování této idey nacisty souvisí s jejich prosazováním jediné pravdivé verze světa.⁵²

⁵¹ Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojd'me se podívat, str. 200, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

⁵² Lyotard, F.: Čas dnes in Putování a jiné eseje, Herrmann a synové, Praha, 2001, str. 106



A.Lobanov: Bez názvu

Těžko řešitelnou otázkou, v jaké míře si tito tvůrci art brut uvědomovali význam mocenských výrazů, symbolů a kontext v jakém byly tyto znaky v jejich době využívány, se na tomto místě (vzhledem k vysoké hypotetičnosti odpovědi) zabývat nebudu. Stranou bude tedy i zkoumání, jestli za manipulací s těmito výrazovými formami a jejich spojování do nesmyslných vztahů a fantasmagorických celků nestojí politický záměr. Nyní se budu soustředit na vztah těchto tvůrců k mocnostmi využívaným symbolům, který vyrůstá z hlubších existenciálních tužeb. Domnívám se, že toto používání ideologických symbolů ve vlastním díle úzce souvisí s pocitem nejistoty či dokonce ztracení se ve světě a v životním čase. Osudy autorů vyprávějí o nešťastných zkušenostech, nenaplněných životních snech (nesmíření se s jejich definitivní ztrátou) a rozkolu myslí se sebou samým, se světem. Autoři, jejichž psychiku tedy mnohdy obývá chaos, se v tvorbě naopak často pohybují v symetrickém řádu výtvarného jazyka v opakujících se rytmech. Růst zobrazení v dekorativním rytmu kresby, v němž každý, i ten nejdrobnější prvek, získává své (organické) zařazení v rytmicky strukturovaném celku, těmto tvůrcům umožňuje ztvárnit své zkušenosti, subjektivní představy a fantazie stylizované jako projev nadosobního řádu - jako principy světa (dekor nabývá

ontologického charakteru - je mapou tvárných principů univerza - autor tak vyjadřuje snahu proniknout ke smyslu světa). V procesu tvorby, v němž autor vrství obrazy v pravidelných dynamických rytmech tak dociluje toho, co mu zřejmě v běžném vnímání schází –předvídatelnosti, nebo, ještě lépe řečeno, důvěry v dění. Tvorba u mnohých tvůrců art brut však vzniká bez představy o konečném díle, naladění při tvorbě je blízké surrealistickému principu automatické kresby. Je zdánlivě paradoxní, že právě tento stav nevědomosti při tvorbě autorům přináší důvěru v dění, ve vyšší řád, jímž je řízen svět. Probouzí totiž intuici, jejíž nečekanou sílu kreslíři často připisují vyšší duchovní bytosti, které se zcela poddávají: „*Slepota, která s sebou nese skutečnost oddat se tomuto automatismu, se však zároveň může nazvat zřením, protože právě schopnost zrání spočívá ve slepé důvěře, jež v hloubi řídí přirozenou bytost*“⁵³.

V automatickém principu kresby, který je tedy často zdrojem této rytmické, skryté tvůrčí moci, současně dochází k uvolnění od narušeného já, k ventilaci vnitřního napětí, které je zdrojem psychického chaosu. K této jednotící vlastnosti rytmu automatické kresby se vyjadřuje A. Breton: „*Trvám na tom, že grafický automatismus - nemluvě o tom, že má zásluhu na manifestaci hlubokých individuálních tenzí a v jisté míře i na jejich řešení - zůstává jediným způsobem výrazu, který plně uspokojuje oko či ucho: tím, že uskutečňuje „rytmickou jednotu...“*“⁵⁴ Proto je toto pohybování v rytmickém dekorativním sdělení (v jehož množství prvků a jejich provázanosti se divák při pozorování některých děl ztrácí jako v mapě labyrintu světa) místem, kde si tvůrce může vytvořit novou představu své identity.

Někteří umělci si dokonce vytvářejí iluzi své identity jako boha. Ztvárňují sebe (buď přímo a nebo nepřímo v různých symbolech, nápisech, hádankách) jako vládce či dokonce bohy svého imaginativního světa. V tvorbě tedy vyjadřují potřebu pocitu síly, moci i harmonie (jehož v souladu s tvůrčím uspokojením snad i nabývají). Domnívám se, že zakreslováním

⁵³ Marianne van Hirtum- citováno in Nádvorníková, A.: L art brut, Umění v původním (surovém) stavu, Katalog výstavy Galerie hl.m.Prahy, Dům U kamenného zvonu, 1998

⁵⁴ citováno Nádvorníková, A.: L art brut, Umění v původním (surovém) stavu, Katalog výstavy Galerie hl.m.Prahy, Dům U kamenného zvonu, 1998

ideologických symbolů či využíváním mocenských vizuálních forem (státnických portrétů na známkách, bankovkách, na oslavných propagandistických obrazech) zesilují tito umělci moc své fiktivní identity. Tato moc se však netýká konkrétních záměrů, ale smyslu bytí - je mocí v čase (je touhou být jako bůh v každé věci, žít ve všem živém a zároveň nepodléhat plynutí času, nečekaným zvrátům a vlastní smrtelnosti, mít nad všemi událostmi moc, znát smysl - ještě lépe být smyslem, a být věčným).



J.Domšič: Bez názvu

O přítomnosti ideologických symbolů v art brut jako o způsobu: „*jak se - oddělením označujícího od označovaného - osvobodit od špatného významu dočasně připsaného Dějinami dokonalým, slunečním a otáčivým symbolům.*“⁵⁵ píše J. - L. Lanoux. Fascinace se u umělců art brut rodí snad

⁵⁵Lanoux, J.-L.: Když význam kolísá..., in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

právě na základě těchto vlastností - archetypální čistoty a výrazové síly grafických znaků, které jsou jak slunce - v dynamickém pohybu přinášejí život, a svým pravidelným koloběhem věčnost (proto jsou výrazem náboženství, jejichž rétoriku slibu věčného života přebírají totality). Znaky, které lze interpretovat jako projevy primitivního magického myšlení, shledávám například v díle J. Domšiče. Tento chorvatský autor ztvárňuje v rytmických geometrických obrazech božstva. Konstrukci jejich těl skládá a „vyztužuje“ různými (často idejemi protikladnými) mocenskými symboly. Svastikou, sovětským srpem s kladivem, pěticípou hvězdou, znakem pro dolar, pravoslavným křížem, jimiž tyto božské figury dále zdobí jako šperky či odznaky. O autorově magickém chápání nás může také přesvědčit spojení symbolu se zdůrazněným pohlavím těchto postav (vztyčené penisy a vagíny pokreslené svastikou). Symboly zde zřejmě zdůrazňují vzrušivé (pudové) životní síly a plodnost odkazující k tvořivosti i rodovému pokračování v čase.

Bylo by však jednostranné, kdybychom tyto tvůrce idealizovali pouze jako umělce archetypální čistoty a tím pádem je i izolovali od tehdejší kultury. Oni se totiž inspirovali symboly a vizuálními formami, objevujícími se všude tam, kde se předvádí nadvláda, kde se prezentují ideje hýbající s lidmi, ovlivňující či dokonce manipulující s jejich životy. Jako kdyby si chtěli přivlastnit jejich moc, jejich iluzi ontologické pravdivosti k budování heroického obrazu vlastního já, ale i k přetvoření, zlepšení světa. J. Domšič ve svých textech čítajících několik tisíc stran označuje sám sebe mj. zkratkou JESUS – Janko Sovětský Špión Ustaša Superstar.⁵⁶ A. Lobanov maluje své autoportréty v podobě státnického obrazu sovětské propagandy, ale také se nechá fotografovat ozbrojen vlastnoručně namalovanými maketami zbraní a zahrazen obrazovými kulisami. Svůj vůdcovský zjev orámovaný arzenálem, naivistickými loveckými motivy, komunistickými symboly, dekory a nápisy doplňuje zobrazením propagandistických portrétů Lenina či Stalina. Podobně tvoří M. Kaljakin, kreslící Stalina a stejně tak svůj autoportrét obklopený krajovým hvězd, metálů, vavřínů i děl. Přítomnost vládce, který si vystavěl

⁵⁶ Šafářová, B., Zemánková, T.: Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), Praha, abcd les Éditiones 2006, str.202

kult své osobnosti, nebo siláckého propagandistického vyjadřování, zde stvrzuje, že autor existuje a má sílu. M. Kaljakin o sobě dokonce píše: „Pánbůh Kaljakin stvořil svět, Zemi, vzduch, vodu, lesy a horstva, moře, oceány, řeky a jezera. Stvořil lidi, svět divoké zvěře, ryby, ptáky, magickou technickou sílu světa. Podepsáno: L. Stalin. Stvrzeno: L. Stalinem.“⁵⁷ Krutovládce je tedy svědkem autorovy boží existence.



A.Lobanov: bez názvu

V tomto přístupu se nachází také něco z myšlení dětí nebo primitivů. Hra na vojáky je fascinací symbolickou mocí, kterou propůjčuje fiktivní zbraň, dítě si hraje na zabíjení, aniž by si uvědomovalo, co je smrt, bolest a tragédie války. Stejně tak uhranutí symbolickým obrazem moci není doprovázeno uvědomením si reálných skutků, za kterými stojí propagovaná mocnost. Tito umělci však žili pod jejím útlakem, a mnozí z nich byli obětí její nezměrné

⁵⁷ tamtéž

krutosti. Duševně nemocný Théo, který byl násilně sterilizován nacisty, ve svém stáří nakreslí stovky portrétů Hitlera. Již zmíněný A. Lobanov je kvůli své hluchoněmosti po celý život zavřen komunistickou byrokratickou mocí v ústavu.⁵⁸ Kult osobnosti totalitních vládců, Stalina, Hitlera, Mao-ce Tunga je ovšem živý i v dnešní „normální“ společnosti a to i u lidí, kteří žili pod jejich režimy. (Například v současném Rusku zahlceném všeobecným chaosem a dravostí oligarchů se lidé upínají k představě minulého jednotného a srozumitelného řádu, která byla vytvářena totalitní mocí; i v „běžné“ společnosti propaganda vytvářející iluzi ideálního systému zakrývá reálné události-upravuje čas)



M.Kaljakin: Stalin

⁵⁸ Lanoux , J.-L.: Když význam kolísá..., str.257, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

prostřednictvím tvorby, přicházejí k nim pro pomoc, spojují se s nimi, mění se do jejich podoby nebo se je snaží ovlivnit, přemocť je. Někteří umělci zařazovaní do art brut myslí jako šamani také proto, že jejich tvorba i další jednání je způsobem jak odvrátit hrozbu (ať je jí nemoc, smrt, přírodní katastrofa či válka).



Posvátné formule motivů dobra a zla, pekla a ráje J.B. Murryho, jemuž při kreslení „vede ruku Bůh“⁶⁸

Představy takového charakteru jsou v psychiatrii spojovány se schizofrenií. M. Eliade v knize *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*⁶⁹ rozebírá fakt, že v určitých sibiřských kmenech se šamanský adept vybírá na základě jeho abnormálního chování, které lze připsat psychické nemoci. Vyvrací však názor, který byl zastáván některými psychiatry, že

⁶⁸ Šafářová, B., Zemánková, T.: Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), Praha, abcd les Éditiones 2006, str.210

⁶⁹ Šamanismus a nejstarší techniky extáze. Argo 1997

3.4 Přítomnost rytmu v art brut a v ideologiích

Obecně lze říci, že víra v ideologii a příklon k násilnému „řádu“ roste u lidí, kteří (často ovlivnění krizí ve společnosti) se obávají chaosu a nemají vnitřní soudržnost a vůli (nepřijímají sami sebe). Ideologie jim nabízí, co jim schází - dojem síly a jasné pozice v čase. Minulost i budoucnost jsou v ní jasné, proto jedinec, který jí věří, nemusí rozvažovat nad svým jednáním. Zastavit se vlastně nesmí, protože jedině okamžitý rozhodný čin odhalí lži a ukáže skutečnou pravdu. Všimněme si, že iluze síly, kterou ideologie láká do svých iluzí, je vyvolávána podobnými výrazovými prostředky, jaké lze najít ve výše zmíněných dílech art brut (a v umění obecně). Těmito prostředky jsou symbol, převlek a rytmus, které mají kořeny v primitivním magickém myšlení. Umělci art brut uchopují tyto prostředky intuitivně. Jejich podoby v ideologiích (jako symboly vlivné dějinné síly) přetavují v otevřeném tvořivém aktu, v němž osobní imaginace, fantazie je často zapojena do magického citění světa. Totalitní ideologie s těmito výrazovými prostředky pouze kalkulují, zmnožují jejich sílu strojovou výrobou, mění je v sugestivní diktát, v němž není prostor pro individualitu a vůli jedince (tak, aby co nejvíce lidí uvěřilo v její pravdu a obléklo se do její síly jako do uniformy).

Tento jev můžeme dobře sledovat na přístupu k rytmu, který má výrazný vliv na vnímání já, času a jednoty subjektu a okolí. Nad nejednoznačným účinkem rytmu na psychiku se zamýšlí filozof Jan Sokol⁵⁹. Živoucí rytmus se nachází na hraně napětí, z které může spadnout a ztratit se v propasti chaosu a nebo naopak může být zajat a umrtven v mechanicky neměnném diktátu. Toto vystižení poloh rytmu jakoby zároveň bylo vystižením poloh lidské psychiky. Rytmus je nejzákladnější zkušeností naší tělesnosti, rytmicky probíhá také samotné plynutí naší mysli. Působení rytmu má na naše prožívání tak silný a sugestivní vliv, že v určitých situacích dokáže proud psychiky s tímto vnějším rytmem splývat.

Jak jsem se již zmínila, zobrazení v automatické kresbě narůstá intuitivně. Autor kreslí bez rozvrhu, a proto jeho obraz v rytmu narůstá jako v organismu

⁵⁹ Sokol, J.: Rytmus a čas, Oikoymenh, Praha 1996, str. 251

- od jedné buňky k tisícům. Příklon k rytmu zde souvisí s touto specifickou časovostí procesu tvorby, kdy tvůrce neví, co nakreslí. Oslabuje vlastní vůli (opouští časový rozvrh založený na paměti a představě budoucnosti) v soustředění pouze na okamžik zrodu kresebné stopy (na rytmicky obnovované teď). Výsledné dílo je pro autora v určité míře překvapující. Zatímco surrealisté překvapivost obrazu připisují motivům a tužbám uvolněným ze skrytosti v nevědomí, mediumní kreslíři a další představitelé art brut tvořící rovněž v automatickém principu považují obraz za sdělení duchů či samotného Boha. Obraz je chápán jako poselství z vyšších světů, které je kreslířovi sdělováno v tvůrčím stavu. Autor se v procesu tvorby cítí jakoby mimo sebe a zároveň naplněn intuitivní energií a jednotou, a proto nabývá přesvědčení, že ruka je mu vedena neznámou silou - není autorem obrazu ale pouze jeho zprostředkovatelem. Jeden z nejznámějších představitelů art brut A. Lesage o tomto stavu tvrdí: „...*dokonce i moje oči hledí, kam je potřeba, nezávisle na mně.*“⁶⁰

Tohoto účinku, kdy pohlčení rytmem opouštíme jasné vědomí svého já i vůli (sebevědomí) a cítíme se součástí nějakého vyššího celku a záměru, využívají i mocenské systémy. Rytmus je zde však utvářen tak, aby se stal strhujícím diktátem, není v něm místo pro otevřenost, dynamičnost a variabilnost. Takového charakteru je také totalitou vytvářená ideální představa společnosti - člověk je v ní unifikovanou jednotkou, stejnou jako ostatní, nemá vztahy s ostatními, spojuje jej pouze stejnost zařazení, a proto je možné libovolně jej přesouvat a manipulovat s ním. Sídliště vystavěná komunisty neděsí ani tak svou rozlehlostí, jako strojovou jednotvárnou rytmičností stejných architektonických prvků. Člověk je pohlčen touto anonymní stejností. Tohoto účinku schematického rytmu je rovněž využíváno již od starověku k demonstraci vojenské síly (zobrazení ve válečných reliéfech Mezopotámců, Peršanů aj. starověkých kultur, v nichž se absence individuality nachází v zobrazení člověka i v rukopisu autorů). Pochodující vojáci vyvolávají dojem strašlivé síly nejen proto, že jsou synchronizováni jako jeden muž. Mechanicky opakovaný neměnný

⁶⁰ citováno Nádvořníková, A.: L art brut, Umění v původním (surovém) stavu, Katalog výstavy Galerie hl.m.Prahy, Dům U kamenného zvonu, 1998

rytmus totiž působí, jako kdyby neměl nikdy skončit. Ochromuje dojmem nekonečnosti. V jeho neměnné struktuře vědomí jedince usíná, a ten, strhnut tímto rytmem, stává se součástí vojska (ideologie). V nekonečném rytmu jednotvárně diktujícím vnímání a reakce pouze na „teď čiň“ (neohlížeje se na minulost, budoucnost, vše je jasné) jedinec nemá svůj osobní čas.

Filozofka Anna Hogenová ale upozorňuje na skutečnost, že v současném životě západní společnosti: „*mechančno v nejrůznějších nekrofilních podobách se objevuje téměř všude*“.⁶¹ Zatímco živoucí rytmus ve svobodné tvorbě je prvotním pohybem, v němž (jako v krocích do neznáma) lze vytvořit otevřené dílo, z rytmu v mocenských řídicích systémech se stává mechanické vyplňování již předem daného schématu (zajatý rytmus spontánní tvořivost umrtvuje). Ve vyjadřování 20. století se obě polohy vyhrocují, což výrazně souvisí s dějinnými událostmi. Dada vznikající za 1. sv. války i umění spjaté s 2. sv. válkou prezentuje se dosud nevídanou spontánností, absurdností a iracionálností – je protestem a vyjádřením averze vůči vnějším ideám a mechanismům řídící masy do válečného pekla i silnějším otevřením umění intuici a příchozím událostem. Dada je umění výrazně společensky přítomné (přináší svědectví o tehdejší kultuře) právě proto, že si hraje a v záměrné spontánnosti i s dávkou ironie nečiní rozdíly mezi smyslem a nesmyslem, nízkým a vysokým, záměrem a náhodou. Významu náhody zapojené do tvorby umění se také dotýká citát představitelů Dada sochaře Hanse Arpa : „*Dada je beze smyslu tak jako příroda a život. Dada je pro přírodu a proti umění. Dada je bezprostřední jako příroda a jako příroda chce dát přirozené místo každé věci. Dada je stejným způsobem morální jako příroda. Dada představuje nekonečný smysl a konečný účel*“⁶²

Cílem umění dadaistů není pouze záměrné pobuřování „spořádané“ společnosti, naopak takové vymezení jejich tvorby dle mého názoru zastírá hlubší smysl. Tímto smyslem je uchýlení se k vnitřnímu subjektivnímu času, k času, jehož vnímání je osvobozené od dobových kulturně politických vlivů.

⁶¹ Hogenová, A.: Kvalita života a tělesnost, Karolinum, Praha 2002, str.14

⁶² Arp, H. in Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Odeon, Praha 1989

Dada nechce žádný vnější řád, pravidlo, které by určovalo, co je minulé a budoucí, určovalo kauzalitu a posloupnost dění a vyžadovalo poslušnost nejen dílu, ale i společenským ideám. Dadaistická oslava bezprostřednosti, spontánnosti, náhody, hry a nesmyslu je bojem proti diktátu ideologií průmyslové společnosti tím nejvnitřnějším způsobem, protože se týká prožívání času a narušení samozřejmosti přístupu k němu, tak jak jej ideologie vytváří. Nelogičnost, iracionalita, útržkovitost, nelineárnost a absence chronologického vyprávění - tyto vlastnosti boří ideologický čas, jsou jeho opakem, ale můžeme je zároveň vnímat jako to, co ideologie zakrývá. Dadaisté odhalují prostřednictvím vlastní absurdnosti absurdnost fungování společnosti zahalenou ideologiemi, které ji předělávají ve smysl. *„Dada samotné nesmrdí: je to nic, nic, nic. Je jako vaše naděje: nic. jako váš ráj: nic. jako vaše idoly: nic. jako vaši politici: nic. jako vaši hrdinové: nic. jako vaši umělci: nic. jako vaše náboženství: nic.“* - Francis Picabia

Všimněme si, že některé zmíněné vlastnosti dadaistických děl lze chápat jako ironizující nápodobu charakteru průmyslové civilizace. Nelineárností se například vyznačuje tovární výroba, kdy práce dělníka je omezena na jeden mechanický úkon. Výrazná je v Dada také útržkovitost ve hře s novinovými články ukazující život společnosti jako hekticky se proměňující koláž událostí, tendencí a mód. Dada paroduje mediální masáž, které člověk podléhá. Tuto přímou a zároveň nejednoznačnou, které dadaisté docilují spontánní hrou, lze také vyjádřit citátem F. Lyotarda: *„Přítomnost je okamžik, který přerušuje chaos historických příběhů a připomíná či vyzývá pouze ono „jest“ před jakýmkoli významem toho, co jest.“*⁶³ Tento filozof zastává názor, že avantgarda vždy bojuje proti kontrole času mocenskými systémy.

Totality zase reagují proti této významové otevřenosti a nezávislosti umění, a jeho svobodné projevy potlačují. A. Hitler v proslovu při zahajování výstavy *Velkého německého umění* r. 1937 (ve stejný rok, kdy nacisté pořádají výstavu hanobící moderní umění *Entartete Kunst*) prohlašuje: *„Až budou lidé procházet těmito galeriemi, budou ve mně poznávat svého*

⁶³Lyotard, F.: Putování a jiné eseje, Herrmann a synové, Praha, 2001

*průvodce a rádce. S úlevou si oddechnou a zaradují se nad očistou umění.*⁶⁴

Ve vývoji umění 20.století se divák čím dál tím více ocitá před výtvarným dílem sám, ztrácí předtím samozřejmá vodítka k jeho vnímání-nejen symboly vedoucí k určitému chápání řádu světa a lidské společnosti, ale i samotnou objektivně viděnou skutečnost. Díla takto náročná na diváka byla diktaturami před širokou veřejností hanobena jako patologická, jejich náročnosti bylo zneužito k jejich zjednodušení ve snaze je znehodnotit jako nesmysly. Cílem tohoto jednání bylo nejen potlačit veškeré svobodné projevy a moderním uměním prosazovanou autonomii umělce, ale i utlumit samotné vědomí otevřenosti nebo ji znehodnotit. Otevřené dílo tím, že uznává svou subjektivnost a víceznačnost, neuzavřenost zpochybňuje ideologické představy jako pouhé konstrukty, jejichž úkolem je nasměrovat životní prožívání lidí jedním směrem a zastínit tak tuto otevřenost v životě-bez jejíhož vědomí není možná svobodná volba. Všimněme si také, že víra v ideologii nabízející jistotu, ochranu, úkryt před otevřeností času stoupá v době, kdy si tuto otevřenost nejvíce uvědomujeme, v kritických chvílích, kdy nevíme, jaké události nastanou nebo kdy jsme jimi již smýkáni. V hitlerovském adorování německého nacistického umění jako věčného lze najít důraz právě na tuto jistotu a jasnost, která diváky ochrání před „dekadencí“ moderní tvorby.⁶⁵ „Očista umění“ je tak symbolem očisty světa, která přinese věčný řád a jistotu-život bez zvrátů, bez neočekávatelných událostí, v němž je vše předepsané a jasné.

3.5 Svět je neustálý boj duchy: magické a existenciální významy časově otevřeného tvůrčího aktu v art brut a expresivní abstrakci

K označování imaginativních tvůrčích projevů za patologické, šílené ve snaze jim sejmut vážnost docházelo nejen v nacistickém Německu, ale i

⁶⁴citáty z výstavy Prinzhornova sbírka, Art brut z legendární kolekce německé psychiatry, 6.2-3.5. 2009, kurátorky Brádková, I., Zemánková, T., Dům U Kamenného zvonu, Praha

⁶⁵ „Do nástupu národního socialismu k moci působili v Německu takzvaní umělci, nazývající sebe samé moderními. Jen aby dostali významu toho slova, přicházeli tito tvůrci každý rok za každou cenu s něčím novým. Avšak národně-socialistické Německo chce opět pouze německé umění, které musí být a bude uměním věčným, podobně jako všechny tvůrčí hodnoty lidí.“ (Vůdce při otevření Domu německého umění) in <http://www.artbrut.cz/index.php?clanek=hitlerovy-citaty>

v dalších totalitách. V Sovětském svazu byli psychiatry zkoumáni umělci, ale také šamani. Označení jejich činnosti za projevy patologie bylo odůvodněním pro jejich likvidaci. Cílem těchto snah bylo zničit takové vztahování se ke skutečnosti, které je rozumově neuchopitelné a zároveň fascinující. Šamanismus se odvíjí od intuitivního uměleckého vyjadřování jedince, a nemá určený systém. Je nemožné jej racionálně uchopit, jednoznačně vysvětlit a tedy i významově uzavřít a zcela mocensky zneužít. Co však u šamanismu nejvíce bije do očí, je vůči ideologiím protikladné ontologické a časové chápání světa. Zatímco v totalitních ideologiích převezme člověk svět do svých rukou a vybuduje dokonalý, racionálně jasný a věčný řád. Svět šamanů je neustále ovládán duchy a člověk je může pouze ovlivňovat, naklánět si je či s nimi bojovat. Svět je tedy přijímán s jeho neustálými zvraty a iracionálností - není „uzavřen“ (a nikdy nebude jeho osud vlastněn člověkem).

Šamanismus a projevy art brut mají několik společných rysů založených na magickém chápání světa a umění. Projevům šamanismu se také přibližují ve 20. století někteří umělci hledající psychologické kořeny uměleckého vyjadřování a odpoutávající se od společensky omezeného smyslu umění. Kandinskij (v rámci svého duchovního postoje k umění⁶⁶) se hlásil k šamanismu jako k jednomu z inspiračních zdrojů. Dada, které dle Tristana Tzary je „*nepochybná víra v každé božstvo, jež je produktem spontánnosti*“⁶⁷, se podobá šamanským projevům svou hrou s jazykem a s převlekem. Umění akce se velmi přibližuje primitivním náboženským obřadům inscenovanou rituálností. Nejvýrazněji se však umělci akce přibližují šamanismu tím, že podstupují náročné psychofyzické zkoušky, tak jako členové primitivních společností při iniciacích.

Ve vztahu art brut a šamanismu je stejné především ireálné vnímání. Do života jejich představitelů často vstupují duchové tajemnou silou ovládající svět, radí jim nebo naopak se je snaží „uštknout“. Tvůrci sami také kontakt s duchy či jinými nadpřirozenými a metafyzickými silami vyhledávají

⁶⁶ Golding, J.: Cesty k abstraktnímu umění, Barrister a Principal, Brno, 2003, str.123

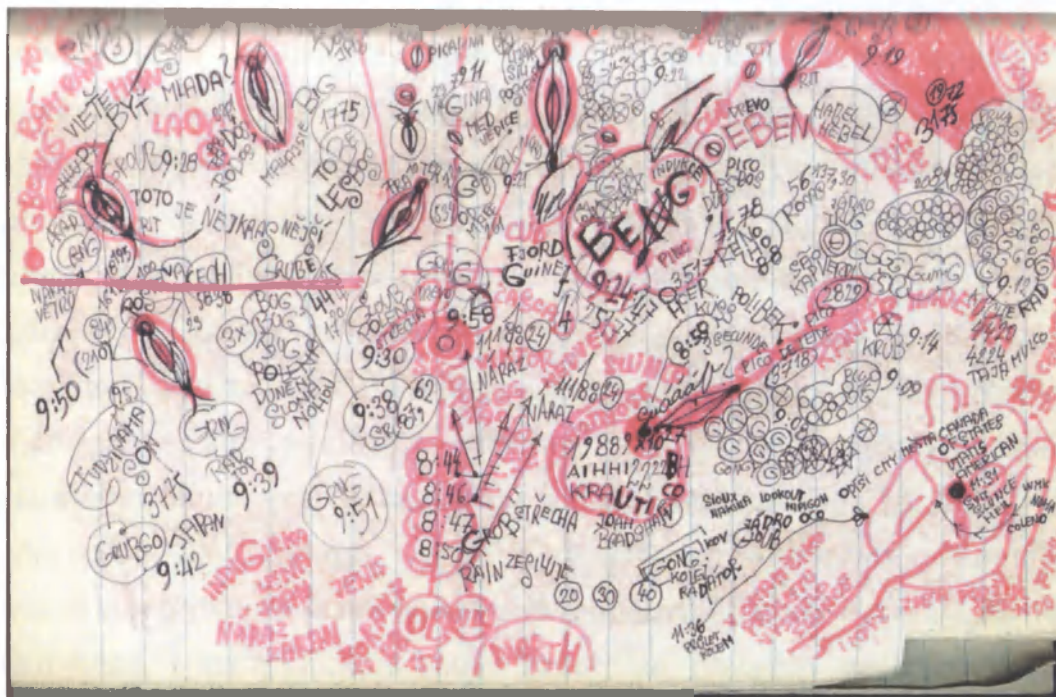
⁶⁷ Citováno in Wolf, P.: Dadaismus in Reflex 5/2006

šamanismus je projevem šílenství (za takovým zjednodušením stojí mocenské zájmy, sovětští vědci svými názory podpořili likvidaci šamanství a kmenového života, zároveň tímto způsobem vědci prosazovali svůj přístup ke skutečnosti jako jedině pravdivý). Dle M. Eliadeho adept na šamana vybraný na základě své psychické nemoci, se stal šamanem pouze, když se vyučením a přísnými zasvěcovacími technikami naučil své jinaké prožívání ovládat a využívat jej v rámci šamanské úlohy. Činnost šamana odvíjející se od umělecké tvořivosti (zpěvu, tance, dramatických i výtvarných projevů) lze v tomto smyslu vnímat jako arteterapeutickou. Také někteří umělci art brut se intuitivně věnují umění proto, že jim pomáhá existovat a léčí jejich nitro. Již zmiňovaný Z. Košek (několikrát hospitalizovaný s diagnózou schizofrenie) o sobě píše: *„Ale když přišly stavy napětí, nervozity, sebevražedné choutky, skrčil jsem se do „zajíce“ a začal se „propojovat“ s dějem, se souvislostmi a časoprostorem. Dostal jsem se tak do rovnováhy...“*⁷⁰

Z. Košek se „propojuje s časoprostorem“ aktem psaní, v němž energicky a v asociativním principu kupí slova, symboly a kresby do rytmických shluků. Autor v těchto shlucích slov a symbolů zaznamenává vše, co mu probíhalo hlavou, veškeré myšlenky, asociace, a dokonce vjemy z okolí. Doplnuje je na minuty přesnými záznamy času, v kterém se autorovi něco vybavilo nebo se v jeho přítomnosti událo. Díky záznamům času můžeme v díle vyčíst, že Košek trávil v tomto automatickém a těkavém pohybu mysli zpřítomněném v rytmických návalech symbolů a slov až několik hodin. Díla na první pohled působí jako chaotická změť, ale autorovi jejich tvorba naopak přináší nejen nabytí rovnováhy své psychiky (rovnováhy vnitřního dění), ale dokonce pocit splynutí se samotným řádem kosmu. Zřejmě právě opuštění identity je pro Koška cestou, jak zamezit nenávisti vůči sobě, zklamání či pocitu nesmyslnosti sebe samého - *„sebevražedným choutkám.“* Všimněme si, jak se během tvorby naprosto „přemístí“ jeho já z lability své malé existence do nadosobní síly která nemá hranice. Z. Košek totiž při tvorbě nabývá dojmu, že on sám jako *„mozek celého kosmu“* ovlivňuje svět a uvádí do harmonie

⁷⁰ citováno v Typlt, J.: Rukou psané vysílání, O textech, které se vzpírají literatuře, in týdeník A2, 7/2009

přírodní meteorologické dění. Nejenže tak zabraňuje vzniku katastrofy ve svém osobním životě (sebevraždy), odvrací hrozbu od samotné Země. Jeho já nemá hranice a jeho symbolické zápisy mají magickou sílu. Putuje díky nim s mračny po světadílech, spouští jimi déšť...



Detail z kresby Z. Koška

Sledování některých Koškových děl vzniklých takovým způsobem vyvolává neklid nejen kvůli tomu, že nerozumíme smyslu jeho zápisů. Struktura jeho textů-obrazů směřující v rytmickém nakupení do všech stran, záznam zdůrazňující rytmičnost slov rozpadajících se do hlásek i písmen, hra s jejich dvojsmyslností i samotný rytmus písmen nahuštěných na formátu a dohromady vytvářejících obraz hemžícího se mraveniště znaků nedovolí divákovi číst dílo v klidu, v jasném vzorci. Můžeme jej sledovat pouze v jeho vtiskujících se těkavých rytmech, v jakýchkoliv směrech (náhodně, zrychleně, zmateně). Takové čtení (v dekonstruovaném jazyku, který pozbyl svoji původní komunikační strukturu) v textu bez logických vazeb mezi slovy, u něhož chybí linearita jak v obsahu, tak i ve formě zápisu, však není pro diváka jednoduché. Divák totiž nemůže jeho sugestivnímu rytmu zcela podlehnout, po chvíli pociťuje potřebu vnímat ve

vžitém vzorci - vnímat chronologicky. Všimněme si tedy, že vnímání specifické časové struktury díla vede k uvědomění si vlastního charakteru časového vnímání skutečnosti a také jeho relativnosti. (Rytmičké působení tak v sobě obsahuje dva protipóly, jednak zvyšuje sebeuvědomění, jednak vyzývá k opuštění svého vědomí a ke vnímání pouhého „ted“).

V Koškových magických „formulích“ (motivicky často spjatých se sexuálním vzrušením) se objevují slovní asociace, slova vytanutá na základě zvukové podobnosti, dvojsmyslné slovní hříčky, metonymie a další improvizace. Autor tato hravá spojení tvoří v představě, že pomocí své imaginace udržuje svět v rovnovážných vztazích a zabraňuje tak jeho upadnutí do chaosu. Stejně jako šamani si tak Košek a další umělci zařazovaní do „art brut“ vytvářejí vlastní jazyk nebo písmo určené pro komunikaci s jimi nazíraným fikčním (pro ně však reálným) světem. Podstatným impulzem v díle těchto autorů je představa, že jsou jim tyto jazyky předávány během tvorby v okamžicích intenzivního kontaktu s absolutnem. Výtvarný jazyk se tak stává místem splnutí výtvarné činnosti a komunikace s metafyzickou silou. Autoři se považují za zachycovatele, zprostředkovatele tohoto jazyka - jeho plný význam je pro ně tajemstvím jako pro ostatní lidi (neboli smysl spočívá právě v tomto tajemství, tzn.: nedá se zjednodušit k vyjadřování jednoznačných pravd). Tuto podstatu ztvárnění tajného „jazyka“ vystihl V. Kandinskij, který věřil v léčebnou sílu svého umění a sám se domníval, že svou tvorbou naplňuje úlohu šamana⁷¹: „*Mluvíme-li o skrytém prostřednictvím skrytého, copak to není obsah?*“.⁷² U Kandinského inspirovaného dobovým mysticismem, u šamanů i mnohých tvůrců art brut vládne představa, že tento jazyk je výrazem řádu světa (výrazivem duchů, kosmických duchovních sil prostoupených přírodou), a tudíž vyzařuje i jeho sílu.

Podstatným společným rysem takto zaměřených děl art brut, šamanů i některých abstraktních malířů je dle mého názoru čas, ve kterém toto

⁷¹ Golding, J.: Cesty k abstraktnímu umění, Barrister a Principal, Brno, 2003, str.123

⁷² tamtéž

vyjádření vzniká. Důležitý je akt vyslovení či zaznamenání této tajné mluvy, zhmotnění nebo zpřítomnění jejího řádu, jako i samotný proces pohybování se v něm. Všichni tito umělci totiž tvoří pouze v přítomnosti. Lépe řečeno, svá díla nechají z velké míry vzniknout v soustředění pouze na okamžik. Kandinského „*vnitřní puls*“ skutečnosti, tělesné a hudební zásahy barev „*rozechvívající mrtvou hmotu*“ a znějící „*všechny najednou*“⁷³ vychází právě z jeho schopnosti vnímat jenom teď, nechat naléhat na sebe pouze jevy (barvy aj. výrazové prvky), vnořit se do nich. (Tento charakter se týká především expresionistické fáze jeho abstraktní tvorby.)

J. Bláha (sledující tvůrčí principy spjaté s určitými vztahy k prostoru a času díla vyvinuté v moderním umění⁷⁴) upozorňuje na skutečnost, že stejným způsobem jako Kandinskij se vyjadřoval jeho současník, skladatel A. Schonberg. Za podstatný společný rys Kandinského expresivní fáze abstrakce a Shonbergovy atonální hudby historik umění považuje právě charakter časového rozměru díla. Tito umělci záměrně odmítli způsob komponování v předem připraveném a vnějším schématu a v definovaných zásadách (které byly v západním umění do té doby ustáleny v samozřejmost). Směr jakým se dílo v procesu tvorby rozvíjí pak závisí pouze na okamžicích soustředěného reagování - na intuitivní odezvě na v průběhu tvorby spontánně vzniklý výraz. Právě tímto procesem tvorby, v soustředění na okamžitý výraz se tito umělci dobírají k vnitřnímu výrazovému řádu, který Kandinskij vyjádřil jako „*princip vnitřní nutnosti*“, v němž jsou základní elementy skutečnosti a duše propojeny v jeden organismus.⁷⁵ Od Kandinského „*principu vnitřní nutnosti*“ není dle mého názoru daleko k intuitivnímu tvořivému pocitu, v němž kreslíři art brut nabývají dojmu, že komunikují či splývají s duchy, které jim vedou ruce.

⁷³ Kandinskij, V. in Lamač, M. : Myšlenky moderních malířů, Odeon, 1989, str.200

⁷⁴ Bláha, J. : Křižovatka geneze moderního malířství a hudby, Praha, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy 2007

⁷⁵ citováno in Bláha, J. : Křižovatka geneze moderního malířství a hudby, Praha, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy 2007



V. Kandinskij, 1910

Všimněme si, že Kandinského duchovní vidění skutečnosti se přibližuje také animismu „Každý předmět i každý jev má svou vnitřní podstatu a s ní spojený vlastní život. Představuje určitou bytost a tato bytost, jako všechno živé, působí na prostředí i na duši člověka a vyjadřuje své vnitřní znění.“⁷⁶ Tak jako pro šamany a některé tvůrce art brut i pro Kandinského je duchovním vrcholem se prostřednictvím tvorby ponořit do tohoto znění duše prostupující přírodou. Zatímco v malířově spisech o umění zachytíme tento význam v abstraktní rovině a v náznacích, v četbě jeho dramatické a básnické tvorby vstoupíme do krajiny putujících absurdních duchů, zmnožených já a postav, jejichž barevná těla (připomínající někdy rituální zbarvení) a tělesné procesy jsou stavem duše krajiny, jejím ročním obdobím, jejím pulzujícím časem.

⁷⁶ Kandinskij, V.: „O scénické kompozici“ in L. in Brnková, L.: Básnická tvorba Vasilije Kandinského (magisterská závěrečná práce 2009) dostupné v Informačním systému Masarykovy University http://is.muni.cz/th/110474/ff_m_b1/

Kopce

Máte-li chuť, představte si mnoho kopců rozmanitých barev. Jsou různé velikosti, ale jednoho tvaru:

dole jsou tlusté, na bocích vzduté, nahoře ploché a kulaté. Prosté, obyčejné kopce, tak jak si je každý představuje, ale nikdy je tak neviděl.

Mezi kopci je úzká bílá pěšinka, která nevyzařuje ani chlad, ani teplo, ani modř, ani žlut.

Po pěšince jde do člověk, jehož černé šaty mu sahají až po paty. Jeho obličej je bledý, tváře má

červené. Červené má i rty. Na sobě má pověšený buben a tluče do něho.

Jeho chůze působí pošetile. Někdy běží a tluče horečnatě a zmateně.

Jindy jde tiše, možná zadumán v myšlenkách a tluče téměř mechanicky v pomalém tempu: bum... bum... bum...

bum... Někdy se zastavuje a tluče do svého bubnu jako bílý měkký plyšový zajíček na hraní, kterého

máme všichni tak rádi. Tyhle zastávky netrvaly dlouho.

A už zase běží a zase tluče horlivě a zmateně. Vzápětí leží černý člověk vyčerpaný na bílé pěšince

mezi kopci všech barev. Jeho buben leží vedle něho, stejně jako dvě bubnové paličky.

Posléze vstane a už zase běží.

Tohle všechno jsem viděl z vrchu a stejně tak prosím i Vás: podívejte se na to shora stejně jako já!

V. Kandinskij (básnická sbírka *Zvuky*, 1908-1911)⁷⁷

Dle J. Bláhy, ve spontánním způsobu Kandinského tvorby řád díla narůstá jako „živý organismus“⁷⁸. Kompozice děl tak nabývá specifického charakteru. Většinou postrádá pevné centrum, jasné rozlišení figury a pozadí. V principu intuitivního vyvíjení díla se také ruší obrazové ohraničení. Obraz tak připomíná výsek struktury (vztahů někdy až výbušných sil), jejíž život by mohl pokračovat nezobrazen za rámem. Touto vlastností dílo zároveň evokuje svět viděný buď velmi z blízka nebo z velké

⁷⁷ překladatelka z ruské verze Brnková, L. in Brnková, L.: Básnická tvorba Vasilije Kandinského (magisterská závěrečná práce) dostupné v Informačním systému Masarykovy University http://is.muni.cz/th/110474/ff_m_b1/

⁷⁸ Bláha, J. : Křížovatka geneze moderního malířství a hudby, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2007

dálky. Zachycuje mikro i makro strukturu či ještě přesněji jejich společný řád. Tyto dva aspekty, blízkost a dálku, můžeme, dle mého názoru, chápat i jako rozměry lidské psychiky. Domnívám se, že v tomto smyslu lze těmito výrazy vystihnout duševní naladění, specifické tvůrčí soustředění těchto autorů. Jako *rozměr zblízka* by se dal označit autorův hluboký ponor do výrazu jazyka, vcítění se do jevů. Výrazem *dálka* lze přiblížit tvůrčovo vnímání sama sebe z velkého odstupu (od svého chtění). Teprve v součinnosti těchto sklonů vnímání je možné tvořit výše popsaným způsobem. Tvořit pouze v přítomnosti. Všimněme si, že stejně jako vidění skutečnosti z velkého odstupu či zblízka (např. hvězdné nebe nebo mikroskopické pozorování), ani v mysli tyto (psychické) přístupy (vztahy, sklony mysli) neposkytují horizont, ohraničení. V tomto významu však nikoli horizont prostorový ale časový. Soustředění se na přítomnost, vplynutí pouze do okamžiků je možné jedině ve vnímání opomíjejícím rámec (horizont) v čase, který si člověk vytváří na základě vztahu ke své osobní minulosti-budoucnosti. Tento způsob tvůrčova vnímání se dle mého názoru projevuje v charakteru díla, jeho časovou otevřeností. Dílo se odvíjí neustále někam dál, nic se v něm nenavrací, je proudem neustále nových vjemů, které spojuje mezi sebou jen síla, kterou autor rytmicky rodí ze „vzájemných výrazových střetů, vlivů, vztahů“

Výrazným umělcem tvořícím v tomto stavu podobném transu je J. Pollock. Tento malíř v procesu tvorby splývá s každým stříkancem barvy, s každou barevnou skvrnou a zároveň s ní (jako sám se sebou) komunikuje. V tomto procesu podléhá vše momentálnímu citu, není zde místo pro vnější konstrukce. Pollock o smyslu svého umění prohlašoval: „*Jde mi o rytmy přírody...o pohyb oceánu...Postupuji zevnitř ven, jako příroda.*“⁷⁹

Tito tvůrci jsou v podstatě nejvnitřnější, a tím pádem i nejobecnější, protože intuice kterou se pouze nechávají vést je „vnitřním pulsem“ celého světa. Rytmus, v kterém Pollock dělal tvořivá gesta, je rytmem jeho tepu,

⁷⁹ Pollock, J. in Golding, J.: Cesty k abstraktnímu umění, Barrister a Principal, Brno, 2003, str.127

dechu, proudu vědomí⁸⁰, jako i rytmem všeho živého. Dle mého názoru, souvisí změněné vnímání času tedy s rozplynutím představy vlastního já. Zůstává pouze vědomí přítomnosti, a toto rytmicky obnovované teď umožňuje pocítit absolutno. Je příznačné, že zdrojem umění přírodních společností, v němž má rytmus tak podstatnou úlohu, jsou, dle M. Eliadeho, extáze šamanského typu, v nichž tito mystikové „znovu splývali s rajským stavem mýtického prapředka před „pádem“...“ Dle názoru tohoto vědce tedy umění primitivních společností, v kterém můžeme pozorovat počátky poezie a hudby, vychází z velké míry z touhy po ráji.⁸¹ Tedy z touhy po životní plnosti, v které by člověk nebyl omezený časem (v ráji není smrt ani starost, jak se udržet při životě), v které by vůbec nepociťoval svou oddělenost od okolního světa a jeho smyslu (porozuměl by řeči zvířat, stýkal by se s bohy).

82

Cesta k tomuto chvilkovému nabytí rajského stavu v extázi není jednoduché ani slastné, protože vede skrz velké úsilí, dobrovolné podstoupení utrpení, a někdy i prožitek symbolické smrti. Stejně tak nelze vnímat již mnou přiblížené abstraktní umění okamžiku jako výraz bezstarostného zapomnění se v instinktech. U Shonberga, který v tomto soustředění dovedl svá díla do nejkrajnějšího výrazu, má nepředvídatelnost jejich hudebního dění (průběhu) někdy až velmi úzkostný účinek. Tato úzkost vzniká z neschopnosti posluchače vztáhnout dění takového díla do svého časového rámce a předvídat. Posluchač se může v jeho prožívání cítit ztracen, nebo dokonce být atakován jeho zvraty. Dílo se tak dotýká existenciální potřeby mít pocit, že vím, co přijde dál. V této potřebě si

⁸⁰ Dle J. Sokola je rytmus jako „pravidelné střídání důrazu a odlehčení, napětí a uvolnění“ ... „hlubinnou strukturou“... „proudu vědomí“ in Sokol, J.: Rytmus a čas, Oikoymenh, Praha 1996, str.254

⁸¹ „...veškeré ideologie o bozích a povaze duše, mýtické zeměpisy nebes a říše mrtvých i obecně různá pojetí o duchovním životě, ale také počátky lyrické a epické poezie a ve zvláštním případě původ hudby, to vše bylo většinou přímo závislé na extatických zážitcích šamanského typu.“ in Eliade, M.: Mýty, sny a mystéria, Oikoymenh, Praha 1998, str.30

⁸² Touha po tomto splynutí s přírodním smyslem dýchá uměním i v okruhu Kandinského. „Existuje pro umělce tajemnější idea než představa, jak se zrcadlí v oku zvířete? Jak ubohá a bezmocná je naše konvence, umisťující zvířata do krajiny viděné našima očima, místo abychom se ponořili do duše zvířete a viděli jeho pohledem svět kolem.“ Franz Marc (in Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, Praha, Odeon 1989)

nastávající události nějak vysvětlujeme a vztahujeme je ke svému životu proto, abychom nepodlehli pocitu, že jsme jimi jen strháváni a topíme se v jejich náhodném proudu. Tato potřeba souvisí s životní mocí.⁸³ Autoři tvořící v takto vyhrocené spontaneitě se musejí překonat. Sugestivní odkazy na rituálně brutální překonání svého já spatřuji v Kandinského básních:

Tak se dnes nachází moje duše v nepřetržitém vztahu s inkoustem. Velké silné zdravé zvíře jen radostně žvýkalo. Jeho žvýkání však přerušila řada za sebou znících úderů kladivem o lebku. Zvíře se svalilo a z otvoru na jeho těle začala vytékat krev. Litry husté, mazlavé, zapáchající krve vytékaly neskutečně dlouho.

V. Kandinskij, úryvek z básně Zvon (sbírka Zvuky)

Úryvek z básně Zvon nutí k otázkám: Co symbolizuje zabitě zvíře, jehož vytékající krev je inkoustem, jímž píše umělcova duše? Není snad symbolem oběti, symbolické smrti autora? Z básní *Jaro a Křída a saze* získáváme nejasný zneklidňující dojem – jako kdybychom si měli vybrat mezi bojem s koloběhem času a smrtí, anebo naopak mezi bojem se smrtí a splynutím s koloběhem přírody .

⁸³ Nejen v osobní rovině ale i v rovině kulturní je tento princip přítomen. Každá kultura si vytváří schémata, kterými si vysvětluje všechny jevy a události, a tak jim obrušuje hrany, aby (nebyly šokující, nevyvolávaly apatii, nevzaly jí sílu jednat v budoucnosti) byly v její moci. Záleží na tom, v jaké míře jsou tato schémata otevřená a umožňují (či dokonce podporují) svobodné životní směřování jedince či naopak, jestli je jejich hlavní cílem, aby se s nimi jedinec automaticky ztotožnil a nechal se pouze vnitřně ovládat. Tímto jevem, kdy za prosazováním určitého přístupu k času (ke smyslu života) stojí mocenské zájmy se zabýval již zmíněný filozof F. Lyotard : „...nejlepším nástrojem (kontroly společenských procesů- pozn.aut.) je podřazení přítomnosti pod to, co se nazývá „budoucím“, protože pak bude „budoucnost“ úplně předurčena a přítomnost již nebude otevřena do nějakého nejistého a kontingentního „potom“.

Křída a saze

Ó, jak pomalu on jde.

Našel by se někdo, kdo by mu řekl: rychleji,

bež rychleji, rychleji, rychleji, rychleji, rychleji.

Nenašel. Nebo našel?

Je to černá tvář s bílými rty, velmi bílými rty, jakoby namazanými, namalovanými, natřenými křídou.

A zelené uši!

Zelené? Nebo nejsou zelené? Nebo jsou?

Každý podzim ztrácí stromy listy, svoje šaty, svoje šperky, svoje tělo, svou korunu.

Každý podzim? A kolikrát ještě? Věčnost? Nebo ne? Nebo jak?

Pořád jde tak pomalu.

A každé jaro rostou fialky. A voní, voní.

Voní neustále - přestanou někdy vonět? Nebo ne?

Ty bys radši chtěl, aby měl bílý obličej a černé rty, jakoby namazané, namalované, natřené sazemí?

Ty bys chtěl radši tohle?

Nebo se někde najde ten, kdo mu řekne, nebo možná už říká:

rychleji, rychleji, rychleji

rychleji, rychleji, rychleji

rychleji, rychleji

Jaro

mlč, pestrý člověče!

Starý dům pomalu sklouzává z kopce...

Staré modré nebe uvízlo mezi větvemi a listím.

Nevolej mě sem!

Zvon uvízl ve vzduchu, jako lžíce v kaši. Nohy se přilepily k trávě! Ta chce svými klíčky propíchnout neviditelné.

Zvedni sekeru nad hlavu a udeř! Udeř!

Tvá slova mě nezasáhnou.

Vždyť visí jako mokré hadry na keřích. Nic neroste, jen ten dřevěný prohnilý kříž na křižovatce. A

jeho ruce protknuly vzduch napravo i nalevo. A jeho hlava proděravěla nebe. A z krajů vylezly těžké

modravě šedé mraky. Blesky je trhají a řezou v místech, kde bys to nečekal. Beze stopy zacelují

jejich bodné a řezné rány. A někdo padá jako měkká peřina. A někdo řekne vše, řekne, řekne...

Jsi to zase ty, pestrý člověče?

Cožpak jsi to ty?

V.Kandinskij (sbírka Zvuky)⁸⁴

Také abstraktní tvorbu J. Pollocka přiblíženou samotným malířem jako akt splynutí s rytmy přírody nelze vnímat bezkonfliktně bez tohoto boje s já a časem. Historička umění R. Krauss o J. Pollockovi píše jako o muži, „který se pohyboval mezi obsesí z velikosti („Jsem jediným žijícím malířem“) a stále se zvětšujícím strachem z nicoty („Nestojím za nic.“, „Jsem podělanej podvodník.“)⁸⁵ Jeho umění rozebírá na základě této niterné rozporuplnosti, kterou přirovnává k „ontologické chorobě“. Pollockův způsob tvorby *dripping* tato historička interpretuje jako akt násilí vůči obrazu jako i sobě samému, což dokládá také na malířově prvních drip paintings. Upozorňuje na fakt, že v

⁸⁴ překladatelka z ruské verze Brnková, L. in Brnková, L.: Básnická tvorba Vasilije Kandinského (magisterská závěrečná práce 2009) dostupné v Informačním systému Masarykovy University http://is.muni.cz/th/110474/ff_m_b1/

⁸⁵ Krauss, R.: Optické nevědomí, úryvek z kapitoly 6. in Před obrazem, Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha, OSVU 1998

díle *Galaxie* či *Odras Velkého vozu* lze postřehnout obrysy lidské figury, které Pollock „vyhladil“ - zakryl nánosy cákanců. „Jestliže můžeme o Pollockových obrazech říci, že mají charakter „události“, pak je to tím, že mají status stopy a jsou utvářeny její agresivitou vůči samotné možnosti přítomnosti. Útočí proti figurě v zrcadle. Rozbít ho.“ (Zrcadlo je v textu pojato také v rámci Lacanovy psychoanalytické teorie jako obraz ega.) I za zdánlivě nekonfliktní tvorbou Pollocka lze tedy nalézt závažné motivy svým charakterem blízké art brut. Splnutí já s rytmy přírody v tanci malířských gest je tak (jako u Koška s rytmicky zapisovaným proudem jevů) současně bojem proti svému v čase slabému a omezenému já.

Akt symbolické sebevraždy (zobrazením mizejícího subjektu), jak jej vysvětlil M. Thévoz u umělců art brut (kdy se tvůrce prostřednictvím obrazového symbolu „z oběti zavražděných společností“ mění v „sebevraha“) lze najít nejen u A. Diviše (který se vyrovnával se svým uvržením do vězení). Z tohoto vyhrcočeného hlediska můžeme vnímat i tvorbu nevyrovnaného a na alkoholu závislého J. Pollocka. Symbolická smrt a opuštění vědomí svého já je však také přítomné v mnohých ritech primitivních společností jako způsob jak nalézt nové magické síly, vstoupit do jiných světů.⁸⁶ Antropolog C. Lévi-Strauss pokládá rituál přímo za „stroj na destrukci času“⁸⁷ (na destrukci zvrátů osudu a smrtelnosti nebo na destrukci jejich bolestného prožití). Tvorba Pollocka (který se sám zajímal o umění indiánů a přikláněl se k teorii kolektivního nevědomí C. G. Junga) je jako u výše zmíněných umělců touhou nabýt síly v čase, nového jasného pohledu zapomenutím a rozložením osobní minulosti ve spojení s mateřskou zemí.

⁸⁶ Například M. Eliade popisuje psychické cvičení sibiřských adeptů na šamana jako několikadenní meditaci v níž si žák představuje svůj rozklad na maso a kosti (in Eliade, M.: *Mýty, sny a mystéria*, Oikoymenh, Praha 1998)

⁸⁷ in J. Sokol: *Rytmus a čas*, Oikoymenh, Praha 1996

4. Prožitek času ve vlastní výtvarné a didaktické práci

V této kapitole představuji vlastní tvorbu výtvarného díla a didaktickou řadu námětů pro výtvarnou výchovu na téma *Prožitek času*. Součástí textu je také reflektivní bilance výuky jednoho vybraného námětu.

4.1 Přiblížení vlastního výtvarného díla

Ve své tvorbě reaguji na sepětí vnímání času a identity.⁸⁸ Téma ztvárňuji maskou, jejíž povrch je zrcadlovou plochou. Maska-zrcadlo odráží deformované všechno dění, které se před skrývajícím se člověkem odvíjí. Tento jev můžeme chápat víceznačně. Splývám-li nasazením masky s rolí, kterou představuje, pak moje dílo souvisí s touhou splynout s okolními příchozími jevy a s děním (nebýt, nemít vůli). Maska je na druhou stranu také zakrytím vlastní slabosti. Jejím nasazením jedinec získává iluzi síly, a to přímo síly v čase. Jedinec vyvolává dojem, že ví co chce (že je tím, co maska představuje) a zároveň, že s ním žádná událost „nepohne“ (pohnutí je zakryto). V tomto smyslu maska-zrcadlo od sebe všechno dění odráží. Je štítem proti událostem. Nejasné, nerozhodné, rozporné já, které jim podléhá je pod maskou skryto ve tmě.

Maska (jak jsem již nastínila v rozboru děl E. Muncha, G. Rouaulta a A. Diviše) je tedy úzce spjata s prožíváním času a své pozice v něm. Maska se v Munchových obrazech stává tvář, když s pocitem absurdnosti své existence hrajeme divadlo v nádherné scéně života za jejíž oponou je nicota. Diviš maluje *Masku vězení*, v které se stal malíř v očích vězňů neživým, a tak ztrácel pocit, že existuje. Maska je tedy spjata s krizí smyslu svého já, v níž se čas rozpadá. Její nasazení je ale také výrazem touhy čas scelit a bojovat proti jeho nestálosti, či dokonce bolestný chaotický čas neustále přinášející změny překonat.

Než nasadíte na svou tvář masku-zrcadlo, musíte se nejdříve podívat na sebe ve zmnožených odrazech „propadajícího“ se zrcadla. Klouzavým, pátravým pohybem naleznete ještě další své tváře zmnožující se jakoby v šilhavém vidění. Jako když někdy šilháme po všech možných variantách svého já (v hledání kdo tedy jsme a čím bychom mohli být, kdyby...) Já je

⁸⁸ Pojem identity zde figuruje jako osobní totožnost se sebou samým, související s náhledem na vlastní smysl existence, vědomí jednoty a kontinuity já v čase

v tomto vnitřním zrcadle masky nejednotné také jako v představách mnohých umělců art brut⁸⁹: „*V tomto světě celistvé já mizí a niternost se rozpadá na nekonečné množství existenčních center, Závoj slov zde pozbyl své ochranné funkce a svět ztratil soudržnost-jediné, co zbylo je holá přítomnost jevů.*“⁹⁰

Není však právě takto viděný svět, ona absence jasného já v něm, motivem k vytvoření fiktivní identity a k nasazení masky? V iniciačních rituálech primitivních společností dokonce (jak se již zmiňuji v rozboru obrazů masek A. Diviše na str. 21-24) jedinec podstupuje svou symbolickou smrt tak, aby mohl vstoupit do dalšího života silnější. Nasazuje si masku, aby překročil své omezené já a spojil se v rituálu s božským, v němž já ani chaos času nevládne.

Masku-zrcadlo (kterou jsem vytvořila ve dvou variantách) prezentuji také ve fotografiích (v příloženém CD). Vyfotila jsem vždy jen záběr na masku odrážející momenty z jednoho běžného dne mé přítelkyně skryté za maskou. Kdo to je? Prozrazuje zrcadlo masky něco z její identity a z jejího osobního času nebo odráží, před čím se zakrývá? „*Můj život je jako ty schody, co maska odráží. Neustále šplhají nahoru a dolů.*“ spontánně reaguje přítelkyně D. P. na výsledné fotografie.

Odrazy masek ukazují její ráno na studentských kolejích a cestu ve veřejné dopravě do školy. Maska tedy často odráží prostředí, které (ať už je přeplněné či prázdné) není nám zcela vlastní. Dle Z. Baumana jsme nomády v takovém prostředí, v němž se naše já nikdy zcela neusadí, v němž nemůže být ve zrychleném tempu internetové civilizace a v obměně množství rolí celistvé⁹¹. „...*jako kdyby prostor nebyl než neustálou výzvou k svému znevážení, odmítnutí a popření. Prostor přestal být překážkou - člověku*

⁸⁹ Například Janko Domšič psal ve svých textech osobě ve třetí osobě jako o J.E.S.U.S. (Sovětský Špión Ustaša Superstar) ale také se nazýval přídavnými jmény, příslovci a citoslovci (Ha ha, Aleluja, Hop la, Tralala) (Šafářová, B., Zemánková, T.: Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006, str.202)

⁹⁰ Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojďme se podívat, str. 222, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), abcd les Éditiones, Praha 2006

⁹¹ Roubal, O.: Když se řekne identita in <http://www.socioweb.cz/index.php?disp=teorie&shw=149&lst=115>

stačí jen zlomek sekundy, aby ho překonal. Přestaly existovat přirozené hranice a neexistují ani samozřejmě zaujímaná místa. Ať se v nějakém okamžiku nacházíme kdekoliv, nemůžeme se ubránit vědomí, že bychom měli být někde jinde, a máme stále méně důvodu zůstat někde konkrétně.⁹²



⁹² Bauman, Z.: Globalizace, Důsledky pro člověka, Praha, Mladá fronta 1999

4.2. Prožitek času - řada didaktických námětů

Řada didaktických námětů rozvíjí úvahy o osobním prožívání času. I když ve velké míře obsahuje úkoly, které nevycházejí přímo ze závažných významů rozebíraných v teoretické studii umělecké tvorby (s ohledem na její emocionální vyhocenost), přesto její vyučování vyžaduje od žáků soustředění a určitou psychickou a sociální zralost a samostatnost. Proto je určena středoškolákům a II. Stupni v ZUŠ. Většina námětů je zaměřena na sebevyjádření a sebereflexi, do řady jsem ovšem zařadila také úkoly odvíjející se od hry a experimentu. Od námětů nelze očekávat, že budou podnětem pro vznik esteticky výrazných artefaktů, svým charakterem se blíží nejvíce k artefietickému pojetí výtvarného výchovy. Cílem této didaktické řady především je, aby si žáci uvědomili časový charakter svého prožívání a poznali, jak s časovostí zachází lidská kultura. Prostřednictvím vybraného výtvarného umění a vlastní tvorby, by také žáci měli vhlédnout do vztahů mezi časovostí a výtvarným vyjadřováním, které náměty mapují z různých úhlů.

Reflektivní bilance vyučování

7. námět: Sen - ideální budoucnost

Věk -13 -14 let, studenti osmiletého gymnázia

I když je tato didaktická řada námětů určená spíše pro středoškoláky, využila jsem příležitosti odučit jeden z námětů u žáků ve věku 13-14 let. Vyzkoušela jsem si tak, od jakého věku je vhodné tyto náměty vyučovat, tak aby žáci plně pochopili jejich význam. Hodina nevyšla nejlépe, čímž se potvrdilo, že řada je opravdu pro tento věk náročnější. Výsledek byl ovšem ovlivněn také dalšími činiteli - didaktickým pochybením z mé strany (především špatným odhadem časové náročnosti úkolu) i rozptylující atmosférou ve škole na konci školního roku. Průběh hodiny mi nicméně poskytl dostatek podnětů k reflexi : Proč žáci reagovali na námět daným způsobem a jak to souvisí s jejich psychickou zralostí? K jakému poznání žáci došli a nedošli? Které momenty bych mohla dále pedagogicky uchopit?

Zajímavý je například fakt, že ačkoli jsem žáky motivovala k uvědomění si vlastních osobních představ o své budoucnosti, (snů, čím by chtěli být, které ve svém životě někdy měli či mají) a k osobitému ztvárnění jedné z nich, místo mnou očekávané samostatné tvorby vlastních stylizovaných autoportrétů, žáci raději přistoupili k jejich skupinové tvorbě. Kromě snahy ulehčit si práci, shledávám za tímto jevem další motivy. Prvním z nich je skutečnost, že mnoho žáků si ze svých snů vybrala ten z raného dětství (mohli si jej snadno vybavit díky odstupu od tohoto snu i díky tehdejší silné dětské fascinaci, dalším důvodem je, že jsem jim sama k výběru dala podnět během motivace) Takové představy z dětství jsou ovšem výrazně kolektivní (ve skupině dvanácti žáků chtělo být pět dívek popeláčkami). K tvoření společného fotografického autoportrétu ve vytvořených „kulisách“ však přistoupili i jiní studenti. Jejich sny o své budoucnosti byly aktuálnější a individuálnější, přesto je odmítali ztvárnit sami a sami se také nechat vyfotit. Výrazným důvodem tohoto průběhu výuky byl tedy právě věk žáků, kdy ve formování osobnosti vládne ještě nejistota, a jedinec hledá jistotu v zapojení se do skupiny (která mu však poskytuje pocit vymezení).



Dále reakce žáků ovlivnila skutečnost, že jsem jim výtvarná díla C.Sherman a především A.Lobanova, která měla být pro ně inspiračním zdrojem, přiblížila

v příliš závažných okolnostech. Tato snaha žáky zaujmout se obrátila spíše v jejich „vylekání“, odrazení (vhodnější by bylo načasovat hlubší pohled na toto umění na konec hodiny). Problém jsem si uvědomila až při společné závěrečné reflexi vyučování. Dívky ze skupiny „popelářek“ hodnotily tvorbu jako „srandu“, ale umění (zvláště představitele art brut A. Lobanova), které jsem jim na začátku hodiny prezentovala, naopak jako „příliš depresivní“. Společná tvorba a focení (do kterého se dívky pustili s humornou sebeironií) tak mohlo být jako zábava odlehčením a únikem před touto závažností.

Dívky k tvorbě přistoupily jako k zábavě. Jejich pojetí snu o své ideální budoucnosti dopadlo tak, že spíše než jako popelářky ztvárnily samy sebe jako „odpad vylézající z košů“ (svůj skupinový autoportrét doplnily nápisem *Třídte odpad!*, který v tomto kontextu působí význačně). To je moment, který bych mohla v reflexi a v dalších hodinách pedagogicky rozvinout. Jednak bych mohla přes jejich „anarchistický“ přístup k tvorbě přiblížit žákům umění dadaistů. Jednak bych se mohla s nimi společně zamyslet nad otázkou, proč tvorba dívek dopadla tak rozdílně od jejich prvotního nápadu. Zabývala bych se velice citlivým vedením žáků k úvahám nad jejich fotografiemi: nad dojmem, který vyvolává jejich sebe stylizace jako odpadu, nad otázkami proč přání z dětství „někým být“ ztvárnily nyní tímto způsobem. Reflexe žáků by tak ideálně mohly vést k jejich motivaci dále rozvíjet a prohlubovat tuto tvorbu, mohly by vést i k zamyšlení se nad svou životní motivací a nad tím, co všechno ji ovlivňuje.



S výše popsanou tvorbou kontrastuje přístup dalších dvou studentek. Téma tvorby si vybraly na základě svých zálib (zájem o módu, zpěv v ZUŠ), jejich představy sebe jako herečky, módní návrhářky a zpěvačky však také vycházely z obdivu k populární kultuře s její aurou slávy. Záměrem studentek bylo vytvořit kulisu pro fotografování jako divadelní oponu a naznačit tak prostor divadelního jeviště (dílo však nestačily dotvořit). Z fotografie dívek se symboly vlastních snů číší jejich zidealizování. Je otázkou v jakém poměru bylo inscenované pózování dívek ovlivněno úvodní motivací tvorbou C. Sherman a potřebou zabývat se vlastním vzhledem, vznikající v tomto věku. I tento charakter může být dalším podnětem pro didaktický výstup a pro silnější zapojení pocitů a názorů žáků do vyučování. Přiblížit tímto způsobem bych například mohla téma ikony a jejího významu v minulé a v současné kultuře. Podobným způsobem můžu uchopit i reakci dvou žáků, kteří nedovedli svou tvorbu do výsledného fotografování. Rozhovor, který se odvíjel od problému, proč nic nedělají ...klasické odpovědi typu - že nemají takovou představivost a nemají žádnou představu o své budoucnosti, nemůžou si ani vzpomenout na svá minulá přání aj., doplnil jeden z žáků argumentem, že se jejich představy se neustále proměňují, jak jsem jim to přece ukázala na začátku, a proto si nemůžou žádnou představu o své budoucnosti vybavit. Zadal jsem jim proto úkol, aby prostřednictvím inscenované fotografie ztvárnili právě tento jejich pocit. To tyto žáky probudilo a začali se věnovat nápadu vyfotografovat se s otazníkem. I tento moment lze rozvinout v další přiblížení uměleckého vyjadřování, v němž (jako u C.Sherman či A.Lobanova) je smysl vlastní existence autorovi otázkou a její budování motivem k tvorbě.

Pro výše načrtnuté výstupy a reflexe je potřeba více času než jsem si pro výuku vynahradila. Žáci se seznámili s pojetím tvořivosti pro ně dosud neznámým (zde mám na mysli, jak prezentované umění i požadavky na jejich vlastní sebevyjádření) a pro vstřebání jejich významů (také vzhledem k jejich věku) by bylo potřeba rozložit výuku do více hodin. Časový rozvrh jsem z důvodu přecenění schopností studentů neovládla. Na závěrečnou reflexi žáků nad vlastní tvorbou mi proto zbylo pár minut, v nichž jsem stačila zjistit, jen jejich základní hodnocení. I když jsem nezjistila, k jakému poznání během výuky žáci došli, ověřila jsem si ale, jak je námět nosný. Průběh výuky mě také upozornil, že řada

vyžaduje od žáků určitou psychickou zralost a od učitele promyšlené, pružné a citlivé vedení, také proto, že se její mnohé náměty dotýkají identity (velmi citlivého problému zvláště v pubertálním věku)



Prožitek času

Didaktická řada námětů pro výtvarnou výchovu SŠ a II.stupeň ZUŠ

1.deník

motivace: deník jako otevřené, neukončené dílo, někdy prohlubující všední, intimní a všem lidem blízké prožitky a problémy, někdy dramaticky odvíjející se nečekanými směry je zároveň osobní reflexí určité doby a společnosti, četba z proslavených deníků (např. deník Anny Frankové, deník Edvarda Muncha aj. umělců), společné uvažování nad přínosem deníku pro jeho pisatele a pro dnešní čtenáře, otázka čím se liší tzv.blog-internetová forma deníku od klasické formy atd.

úkol: vytvořte si svůj výtvarný – literární deník, vymyslete si jeho základní podobu, uvažujte jak forma deníku bude určovat tok textu, jakými způsoby budete do něj zapisovat, výtvarně zaznamenávat své prožitky, i jaký způsob četby jeho forma umožní

žáci se budou věnovat deníkovým záznamům v průběhu celé řady v časových prolukách, event. doma

technika: stříhání, lepení, kašírování, sešívání aj.-výběr techniky a materiálu dle záměru, záznamy-opět libovolná technika (klasické techniky kresby, malby i experimentálnější-otisky, fotografické záznamy, koláže, vkládání objektů aj.)

výtvarný problém: : výběr materiálu a jeho dalších výtvarných vlastností, základní forma tvaru a konstrukce určující způsob zápisu, čtení a dalšího zacházení, vztah výrazu slova, textu a výtvarných prvků, výtvarný záznam děje prostřednictvím zvoleného média

výtvarná kultura: J.Kolář, komiksové formy deníků – Marianne Satrapi: Persepolis, tvorba rozvíjející deníkové záznamy (své či cizí) v uměleckém vyjádření- dramatizace Deníku Anny Frankové od M. Čechové a P Boháče, četba deníku určitého umělce jako způsob přiblížení významu jeho tvorby (např. E.Muncha, A.Diviš), experimentální knižní kultura - mezi knihou a objektem

přidaná hodnota:

Uvědomění si přínosu pravidelného vyjadřování, zaznamenávání a reflexe svých prožitků, jednání a myšlenek, možnosti se k nim navracet a posuzovat je již z jiného hlediska a dále s nimi vnitřně pracovat

Uvědomění si přínosu četby zveřejněného cizího deníku-poznání způsobu myšlení a intimního prožívání a zkušeností jiné osoby a způsobů, jak se vyrovnávala s životními překážkami

Deník jako zdroj informací – osobní úhel pohledu na dějinnou situaci, na problematiku určité doby a společnosti

mezioborové vazby:

český jazyk a literatura, dějepis

2.stará fotografie

motivace: prohlížení starých fotografií, které zachycují minulost žáků a jejich blízkých, povídání si, co tato fotografie připomíná, co sděluje žákům, a co asi dalším lidem, kteří jsou s ní spojeni, psaní asociací

úkol: Prostřednictvím manipulace s fotografií ztvárněte její význam a vstupte do minulosti, kterou zachycuje. Představte si, že se můžete prostřednictvím vzpomínek a tvorby nejen do této minulosti vrátit, ale také v ní něco změnit a hrát si v ní. Do díla zapojte nejen váš současný pohled na danou fotografii a událost, kterou zachycuje, ale také si vzpomeňte, jak jste se cítili v době jejího vzniku

technika:

návrhy - manipulace s kopiemi fotografií-koláž papírová i materiállová, dokreslování, vybarvování, zapojování do většího kresebného celku (dle výběru žáka)

malba, kresba, koláž, asambláž či prostorová instalace „do“ obrazu fotografie promítané na velký formát papíru (připevněné na zeď) a následné fotografování díla

výtvarný problém: komponování jednotlivých částí fotografií směřující k určitému významu, zásah do fotografie jako podtržení, utlumení či přetvoření jejích určitých vlastností-související se záměrem, hledání výrazových možností úpravy promítaného obrazu prostřednictvím prostorové instalace aj.

výtvarná kultura: dadaistické (foto)koláže, autoři inscenované fotografie, laterna magika, hra s obrazem reality-surrealisté

přidaná hodnota:

Uvědomění si širších vyjadřovacích možností fotografie.

Manipulovaná fotografie jako hra se skutečností-seznámení se s manipulací s mediálně šířenou fotografií v historii.

mezioborové vazby:

informatika-grafické programy (adobe photoshop aj.)

mediální výchova

3.paměť

motivace: Co by jste nejraději ze své paměti „vygumovali“? Každý člověk se někdy dostal do situace, na kterou by rád zapomenul nebo někdy udělal v minulosti čin, který jej později mrzel. Někdy zapomnění přináší úlevu. Existuje však úplné zapomnění? Podvědomé hledání takového úplného zapomnění-„vygumování“, když nás něco tíží. Seznámení s psychoanalytickou teorií o nevědomí.

Vzpomeňte si na situaci, kterou by jste nejraději ze své paměti vygumovali-přežete si, aby se nestala, kdo nechce nebo nemůže si takový zážitek vybavit, ať si představí situaci, kterou by nikdy nechtěl prožít v budoucnu

úkol:

1. Vyjádřete své pocity, dojmy spjaté s danou vzpomínkou či představou prostřednictvím abstraktní malby
3. Nalezněte pro ni slovo, název a vepište jej do díla nebo na zadní stranu papíru
4. Následuje reflexe výtvarné stránky vzniklých děl: rozebírání vzniklých barevných kombinací, tvarů, jejich představa jako zvuků, vzájemné psaní asociací na díla svých spolužáků, seznámení se s teoriemi expresivity barev-každá barva má spoustu jemných výrazových poloh, které mohou nabýt i protikladného výrazu
5. Zasáhněte do vzniklého obrazu, změňte jej stejným způsobem jako - nové prožitky mohou změnit nedobré vzpomínky, mohou přinést smíření, či dokonce

humorný nadhled... po skončení tvorby nalezněte pro dílo nový název a vepište jej do obrazu

technika: malba temperou formát A1

výtvarný problém: ponor do výrazu barev, malířských stop a tvarů a jejich uchopení směřující k sebevyjádření, hledání výrazové alternativy vzniklého díla- zásah do díla- změna určitého výrazu, která promění celkové vyznění díla

výtvarná kultura: E.Munch a jeho v symbolu přetavené vzpomínky, k nimž se navracel a neustále proměňoval jejich výraz, V.Kandinskij a jeho pojednání o expresivitě výtvarného jazyka, A.Divíš a jeho katarzní vězeňská tvorba, J.Pollock a interpretace jeho malby od R.Krauss

přidaná hodnota:

Uvědomění si vlivu vzpomínek, zkušeností na prožívání přítomnosti a budoucnosti

Poznání umělecké tvorby jako způsobu, jak rozvíjet emocionální náboj a význam svých prožitků, seznámení se s umělci, kterým osobní prožitky a potřeba je ventilovat a řešit byly motivem k tvorbě

Poznání určitých psychologických teorií a jejich vlivu na uměleckou tvorbu

mezioborové přesahy:

psychologie v rámci základů společenských věd

4.optimista, pesimista, skeptik

motivace: rozebírání těchto pojmů, otázka, jak se sami žáci vztahují k budoucnosti, jakým směrem interpretují události a proč? Využití obrazu zahrnujícího prvky skutečnosti, které lze narativně rozvést do více verzí

úkol: Podívejte se postupně na tento obraz třemi způsoby- pohledem optimisty a napište příběh tohoto obrazu, poté se zkuste naladit skepticky a opět se soustředte na zobrazení a napište další verzi příběhu, třetí varianta bude z pohledu pesimisty

Vytvořte komiks těchto tří dějových variant, promyslete si jejich styl-jaké vlastnosti je budou scelovat, jakým způsobem se budou lišit

Na závěr si vyberte jeden ze svých příběhů a se spolužáky jej pantomimicky sehraje

technika: kresba tužkou-přípravné návrhy, realizace-možnost výběru-mezi tužkou, perem

výtvarný problém: rozvržení příběhu do sledu obrazů, vyjádření atmosféry, emocionálního dramatického náboje pomocí hry s tímto sledem, komponování jednotlivých oken-využití výrazu perspektivní zkratky a nadsázky, kresebná stylizace figury, stylizované ztvárnění gest a mimiky

výtvarná kultura: komiks, záběry z filmů

přidaná hodnota:

Poznání psychologické typologie a uvědomění si, jak náš postoj ke skutečnosti ovlivňuje naše interpretace, budoucí jednání a prožitky

mezioborové vazby: psychologie v rámci ZSV

5. náhoda-hra v kostky-pokoušení štěstěny

motivace: společná úvaha nad náhodou, Cage, rozbor akční malby J. Pollocka a kreseb Z. Koška jako tvorby využívající náhodu a zároveň související s náhledy na svět, v němž náhoda neexistuje (tvorba jako magie v art brut či v umění indiánů)

úkol: vytvořte společný obraz prostřednictvím náhody-hrou v kostky (tvorba ve skupinkách), rozsadte se kolem papíru velkého formátu, který se stal herním polem, určete každému číslu na kostce barvu, popřípadě další výrazové vlastnosti (nástroj, stopa, směr, výraz gesta), nyní můžete začít hrát-každý po hodu kostkami „hodí“ na herní pole také barvami dle padlé číselné kombinace a rozmístění kostek

technika: dripping (stříkání, cákání) a jiné způsoby gestické malby temperovými či akrylovými barvami

výtvarný problém: výraz spontánního gesta a stopy nástroje, schopnost gestem reagovat a improvizovaně navazovat na malířské projevy ostatních

výtvarná kultura: J.Pollock, Mathieu, asijská kaligrafie

přidaná hodnota:

Rozvíjení schopnosti spontánního výrazu a soustředění.

Rozšíření představ o přístupech k tvorbě.

mezioborové vazby:

filozofie

6.Věštba

motivace: rozebírání různých způsobů věštby, společné úvahy nad myšlením lidí, kteří se na věštbu obrací, tito lidé zároveň věří, že náhoda neexistuje, vše je v tomto pojetí života již předepsáno, jde jen o umění číst v řádu světa, kde je náš osud zašifrován, úvahy nad důvodem takové víry, nad potřebou poznat svou budoucnost i nad nebezpečím tohoto „poznání“, kde se této víry lidí zneužívá (např. hazardní hry)

úkol: hra na věštbu z přírodních struktur,

1. výuková lekce

najděte si přírodní strukturu, kterou třikrát ofrotážíte, jednu si vyměňte se svým spolužákem, dvě zbylé vlastní si ponechejte

Hledejte a zakreslujte ve své frotáži a následně ve frotáži spolužáka obrazce vystupující ze struktury

následuje porovnávání vzniklých kreseb a čisté frotáže, hledání podobností, rozdílů, otázka proč v mé struktuře spolužák vidí rozdílné či podobné věci atd.

2.výuková lekce

každý žák vrátí spolužákovi jím pokreslenou strukturu, nyní má před sebou dvě kresebné varianty své struktury

úkol: přeneste kresby z obou frotáží na pauzovací papíry, pomocí překrývání hledejte a zaznamenávejte společné rysy mezi jednotlivými kresbami, zkuste je roztrdit do skupin dle určitého měřítka, překreslit je na jeden společný pauzovací papír v určitém řádu, hierarchii-dále je výtvarně rozvést-stylizovat, tak aby mohly být jednotlivá zobrazení považována jako herní figury za symbolické zástupce určitého fiktivního světa a dohromady vytvářeli jeho řád

technika:

ad.1. frotáž úhlem, kresba tužkou

ad.2. kresba perem a tuší, manipulace s vrstvami pauzovacího papíru-řezání, stříhání, lepení, další libovolné rozvedení vzniklých kreseb...

výtvarný problém:

ad.1 citlivé kresebné rozvedení struktury- do obrazce a zároveň zachování jejího asociace vzbuzujícího charakteru, využívání výrazových možností kresby tužkou- linie, plocha, měkkost, ostrost

ad.2. propojování, syntéza dvou kresebných výrazů, kresebná a tvarová stylizace vedoucí k až znakovému zjednodušení, konstrukce obrazového řádu- uvedení jednotlivých zobrazení do vzájemných vztahů-jako symbolické znázornění jejich rolí v řádu fiktivního světa

výtvarná kultura:

ad.1. rozvíjení frotáže a struktury - M.Ernst, V.Boudník, A.Diviš

ad.2. různé věštecké obrazové systémy, obrazy řádu světa-středověké, buddhistické, art brut, alchymistické aj., postmoderní hra s obrazem řádu světa Gilberta a George

přidaná hodnota:

Seznámení se s přístupem k životnímu času, v němž neexistuje náhoda a vše se děje dle určitého plánu (součást náboženského myšlení) Uvědomění si, proč se takovým způsobem člověk k budoucnosti obrací (hledání jistoty, uklidnění, síly). Uvědomění si možnosti využít této víry k manipulaci s člověkem (sekty, hazard) Seznámení se s principem asociací a s faktem, že do svého vnímání skutečnosti již vkládáme podvědomě své zkušenosti a osobní motivy-asociace nejsou náhodné

Uvědomění si hodnoty poznání rozdílných pohledů na svět u druhých osob.

mezioborové vazby: náboženství a psychologie v rámci ZSV

7.sen-ideální budoucnost

motivace: Každý má nějaké představy o své budoucnosti-čím by se chtěl zabývat, čím by se chtěl stát, jak bude žít. Někdy se nám zdají tato přání uskutečnitelná, někdy na ty samé pohlížíme jako na vysněné. Tyto představy se proměňují s tím, jak se proměňujeme my. U někoho může převažovat pocit, že sleduje ve svém životě cíl, který si předsevzal již v dětství. Někdo naopak tápe nebo si vymýšlí tolik představ o své budoucnosti, že by pro jejich naplnění nestačilo deset životů

osobnosti, které bojovali za realizaci své životní náplně, svého předsevzetí, které se zprvu jevílo jako nemožné (např. Gándhí)

úkol:

Vyberte si jednu verzi své budoucnosti, kterou by jste si chtěli vyzkoušet, chtěli by jste vstoupit do jejího světa.

Napište si asociace, které vám sen o budoucnosti evokuje.

Vytvořte inscenovanou fotografii sama sebe - ve své budoucnosti či ve vysněné životní úloze, vytvořte si kulisu pro fotografování- jako symbol vašeho světa, do kterého zapojíte sama sebe-vytvoříte si v ní určitý prostor pro vaši tvář i jiné části těla a vyfotíte se v něm (možnost zapojení maket, převleků, masek i skutečných předmětů aj.)

technika: rozvržení v kresbě tužkou, malba na kartóny, jejich stříhání, lepení, prostorová instalace, asambláž, fotografování

výtvarný problém:

komponování zobrazení vytvářející symbolické vztahy a určitou významovou hierarchii, využití symbolického a expresivního charakteru barev, prostorové rozvrstvení plošného obrazu, význam umístění a vztahů jednotlivých obrazových vrstev, způsob zapojení sama sebe do obrazu-jako vyjádření úlohy a pozice ve světě obrazu

výtvarná kultura: A.Lobanov (a další představitelé art brut), C.Shermann, Gilbert a George

přidaná hodnota:

Rozvíjení schopnosti zamýšlet se nad svou životní motivací, nad hledáním své životní náplně. Jak tyto představy o mé budoucnosti vycházejí z mých vloh a zájmů, jestli jsou spíše fantazijním únikem nebo jsou sice náročné, ale je pro mě možné je s velkým úsilím realizovat

Seznámení se s uměním, které se odvíjí od hry autora se svou identitou nebo v němž je budování své fiktivní identity silným motivem k tvorbě.

mezioborové vazby: psychologie

Závěr

Jedna ze základních myšlenek, na kterou neustále narážím v rozboru výrazně časových výtvarných děl 20. století je tato: časovost těchto děl je součástí výpovědi o psychickém stavu autora, a je především spjata s pocitem nejistoty či ztráty vlastní identity či dokonce smyslu světa. Představy, ke kterým by jedinec zaujímal náboženský vztah, byly by mu věčnou hodnotou určující smysl života, vírou v ně by překonal opakující se životní námahu, nenadálá utrpení i vlastní smrt, tedy kterými by překonal čas samotný a jeho absurdnost, jsou nalomeny, zhaceny nebo je nelze nalézt. Proto v nitru takto osamoceně se cítícího člověka vládne holý čas, který je bludištěm, v němž stejně každá cesta vede ke smrti.

Je však podstatné, že díla zde analyzovaných autorů nejsou pouze výrazem jejich depresivního stavu či bojem o ztrácející se já a zmateným sebe potvrzováním. Jejich tvorba je vlastně svobodným aktem, a tedy i dobrovolným ponořením se do této tmy, v které dochází ke katarzi. Splynutí svého já s časem jako s tmou je způsobem, jak se zbavit strachu z neočekávaného i monotónního (jehož zdrojem je právě tato tma).

Zajímavým poznáním je pro mě skutečnost, že takřka rituální významy spjaté s náboženským citem nacházím nejen u autorů, jejichž životní situace a individualita byla v určitém smyslu silně ohrožena (uvězněný malíř Alén Diviš, strukturální informel reagující na 2. sv. válku a život v totalitě, tvůrci art brut procházející psychickou krizí mnohdy žijí v ústavní izolaci), ale shledávám je také v dílech, které na první pohled mohou působit optimisticky. Výbušné symfonie barev Vasilije Kandinského a rytmický tanec „cákanců“ J. Pollocka působí téměř extaticky. A je to právě otevřená a intuitivní časovost ve způsobu jejich tvorby, která mě dovádí k hlubšímu odkrytí vztahu mezi touhou po původní magické síle umění u těchto malířů a existenciálním prožitkem. Také zde (jako u výše zmíněných autorů) je akt tvorby způsobem překonání svého v čase slabého já, je procesem, který má rituální kořeny. Významnou úlohu zaujímá v tomto pojetí tvorby intuitivní rytmičnost, která je jak pro primitivní šamanské magické vyjadřování a

některé tvůrce art brut, tak i pro zmíněné abstraktní malíře způsobem, jak splynout s „duší univerza“, a překročit tak hranice prchavého a zvrátům podléhajícího já, překročit čas.

Důležitým výsledkem textu je také analýza vybraných umělců art brut, kteří jsou fascinováni vizuální řečí totalitní propagandy a jiných ideologií. Vytvářejí si díky ní vlastní fiktivní identitu vládců, hrdinů či bohů a nabývají tak dojmu, že jsou smyslem světa a času, že jsou věčnými. Odhaluji, že výrazové prvky jimiž jsou tito umělci uhranuti (řád, rytmický dekor, symboly, státnický ikonický portrét, uniforma jako převlek a šperk) mají kořeny v magickém myšlení. Upozorňuji také na skutečnost, že totality a jiná mocenská hnutí zneužívají původní sugestivní síly tohoto vyjadřování (slibující jedinci spojení s věčným a pravdivým) k manipulaci s člověkem. Potřeba řešit svou identitu jako sílu své pozice v čase a potřeba bránit se nevyzpytatelnosti času a pocitu ztracení se v jeho chaosu je tak silnou motivací nejen k tvorbě.

V textu také představuji vlastní výtvarnou tvorbu, v níž reaguji na sepětí prožitku času a identity, které přibližují ve všech rozebíraných projevech umělecké tvorby.

Didaktická řada námětů je mapováním prožitku času z různých úhlů; téma jsem však zdaleka nevyčerpala. Problémem pro mě bylo především převedení závažného a intelektově náročného tématu do zkušenostního světa žáků. I když se vyhýbám depresivnímu charakteru existenciální časovosti, nad kterou jsem se zamýšlela v teoretické práci, řada je přesto psychicky náročnější. Většina námětů rozvíjí osobní prožitky žáků, a proto jejich vedení vyžaduje citlivý přístup. Vyzkoušením výuky vybraného námětu v praxi jsem si uvědomila, že momentem, na kterém velice závisí smysluplnost této řady, je osobní reflexe žáků nad jejich tvorbou. V reflektivní bilanci této lekce zjišťuji v kritickém pohledu vlastní didaktické chyby, přicházím ale i na nové podnětné momenty průběhu hodiny, které lze dále rozvést do výchovy uměním.

Použitá literatura:

Augustinus, A.: Vyznání, Praha, Kalich 1992

Baudelaire, Ch. : Malé básně v próze, Praha , Odeon 1979

Bauman, Z.: Globalizace, Důsledky pro člověka, Praha, Mladá fronta 1999

Bělohradský, V.: Slovník existencialismu in Alén Diviš, Paralelní historie, Sborník sympózia, Praha, AVU 2005

Bláha, J. : Křížovatka geneze moderního malířství a hudby, Praha, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy 2007

Brnková, L.: Básnická tvorba Vasilije Kandinského, magisterská závěrečná práce 2009, dostupné in Informačním systému Masarykovy University
http://is.muni.cz/th/110474/ff_m_b1/

Černý, V. a kol.: Kéž hoří popel můj, Praha, Mladá fronta 1967

Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu, Praha , Mladá fronta 1992

D.Kalvodová: Divadelní maska a líčení v Indii in Maska, kostým a lidové divadlo, Praha, Česká orientalistická společnost 2001

Diviš, A.: Vzpomínky na pařížské vězení Santé, Revolver revue, 1991, č.17

Eliade, M.: Mýtus o věčném návratu, Praha, Oikoymenh 1993

Eliade, M.: Mýty, sny a mystéria, Praha, Oikoymenh 1998

Frazer, J. G.: Zlatá ratolest, Praha, Mladá fronta 1994

Golding, J.: Cesty k abstraktnímu umění, Brno, Barrister a Principal 2003

Hogenová, A.: Kvalita života a tělesnost, Praha, Karolinum 2002,

Krauss, R.: Optické nevědomí, úryvek z kapitoly 6. in Před obrazem, Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha, OSVU 1998

Lyotard, F.: Putování a jiné eseje, Praha, Herrmann a synové 2001

Nádvorníková, A.: L art brut, Umění v původním (surovém) stavu, Praha, katalog Galerie hl.m.Prahy (Dům U kamenného zvonu, 2.6-30.8.1998)

Pospizsyl, T.: Paxisté, explosionalisté a aktuálové v boji za mír in Srovnávací studie, Praha, Agite/Fra, 2005

Rouault, G.: O umění a životě, Praha, Arbor Vitae 2000

Rychetský, L., Mathé, I.: *Kdo dává lefům pít* (rozhovor s writerem Todejem) in A2, 2/2009, dostupné na www.advojka.cz/archiv/2009/2/kdo-dava-lefum-pit

Skálová, V., Pospiszyl, T. : Alén Diviš 1900-1956, Praha, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, 2005

Sokol, J. : Etika a čas in Čas a etika, Praha, Sofis 1998

Sokol, J.: Rytmus a čas, Praha, Oikoymenh 1996

Šafářová, B., Zemánková, T.: Pojdme se podívat, str. 227, in Art brut sbírka abcd, Katalog k výstavě Galerie hl.m.Prahy (14.6.-10.9., 2006), Praha, abcd les Éditiones 2006

Typlt, J.: Rukou psané vysílání, O textech, které se vzpírají literatuře, in týdeník A2, 7/2009

Vomáčková, K.: Doba průkopníků je pryč, In A2, 36/2006

Wittlich, P.: Edvard Munch, Praha. Odeon 1985

Zuska, V.: Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny, Praha, Triton 2001

internetové zdroje:

Roubal, O.: Když se řekne identita in <http://www.socioweb.cz/index.php?disp=teorie&shw=149&lst=115>

Hitlerovy citáty in <http://www.artbrut.cz/index.php?clanek=hitlerovy-citaty>

Koc, K.: Artur Schopenhauer in <http://www.velikani.cz/index2.php?kat=ostfi&zdroj=schopenhauera>

Taki 183“ Spawns pen pals in The New York Times, 1971 in <http://taki183.net/#biography>

internetový chat na téma graffiti

http://www.monstav.com/cross/f_show.php?id_old=2100&od=160&id=8&sekce=disku&forum=&zobrazit=20&aktualizovat=&obnova=&zvuk=&od=0&sekce=diskuze